Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Dritter Jahrgang
Oktober 1920—September 1921

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Inhalt

Seite

Aber, Adolf (Leipzig), Der fünfte Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 568
Abert, Hermann (Leipzig), Joseph Haydns Klaviersonaten II. und III. Band 535
Altmann, Wilhelm (Berlin), Beethovens Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio 138
—— Die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 428
—— Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920. 562
Anheisser, Siegfried (Köln), Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik. 257
Bonvin, Ludwig (Buffalo N.Y.), Lösung eines Rätsels in Guidos Mikrolog (Kap. 15) . 585
Cohn (†), Arthur Wolfgang (Frankfurt), Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft 46
Einstein, Alfred (München), Oswald Spengler und die Musikgeschichte 30
—— Oskar von Hase † 313
—— Das Tonkünstlerfest in Nürnberg 570
Engländer, Richard (Dresden), Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts 1
Epstein, Peter (Breslau), Das neunte deutsche Bachfest in Hamburg 565
Gondolatsch, M. (Görlitz), Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß 180
—— Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588
Haas, Robert (Wien), Gioseppe Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe 385
—— Teutsche Comedie Arien 405
Hammerich, Angul (Kopenhagen), Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus . . . 513
Heuß, Alfred (Gaschwitz), Beethoven in der jüngsten Gegenwart 237
Kahl, Willi (Köln-Lindenthal), Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte 459
Krohn, Ilmari (Helsingfors), Mongolische Melodien 65
Kurthen, Wilhelm (Heidesheim), Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken 194
—— Fortsetzung 337
Lach, Robert (Wien), Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik . . 223
Meyer, Kathi (Berlin), Kants Stellung zur Musikästhetik 470
Moser, Andreas (Berlin), Arcangelo Corelli und Antonio Lolli. 415
Orel, Alfred (Wien), Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4 159
Reiff, Alfred (Stuttgart), Felipe Pedrell zum 80. Geburtstag, 19. Februar 1921 . . . 304
Sachs, Curt (Berlin), Die staatliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin im Jahre 1920 382
Schmitz, Arnold (Cöln), Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111

Seite

Schweisheimer, Waldemar (München), Der kranke Schubert 552
Sondheimer, Robert (Berlin), Giovanni Battista Sammartini 83
Steglich, Rudolf (Hannover), Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte 449
—— Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung 518
—— Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen 615
Steinhagen, Otto (Charlottenburg), Kunstmusik und Schulgesang 32
Tetzel, Eugen (Berlin), Der Große Takt 605
Wagner, Peter (Freiburg-Schweiz), Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus. 21
Wellesz, Egon (Wien), Die Rhythmik der byzantinischen Neumen, II. 322
—— Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik 481

Bücherschau 51, 119, 189, 249, 314, 383, 437, 503, 573, 621
Neuausgaben alter Musikwerke 57, 126, 318, 441, 508, 632
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 58, 127, 442
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft.
Einladung zur dritten Mitgliederversammlung 62
Bericht über die dritte Mitgliederversammlung 193
Ortsgruppe Berlin 255, 446, 637
Ortsgruppe Heidelberg 638
Ortsgruppe München 190, 509
Ortsgruppe Prag 580
Mitteilungen 63, 127, 191, 255, 319, 383, 447, 509, 581, 638
Kataloge 64, 128, 192, 256, 320, 448, 512, 584
Zeitschriftenschau . . . . . Anhang Heft 9/10

Inhaltsverzeichnis

des

dritten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Kurt Fischer

Vorbemerkung

1. Finden sich bei einem Autor mehrere Absätze, so gilt die Folge: a) Aufsätze und Besprechungen, b) Arbeiten, die von einem andern besprochen sind, c) die Stellen, wo er außerdem zitiert ist.
2. Bezüglich C und K, auch C und Z, suche man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben.
3. Fürstlichkeiten stehen bei ihren Ländern; s. a. „Kaiser" und „Papst".
4. † bedeutet gestorben.
5. Die „Zeitschriftenschau" ist nicht berücksichtigt.

A

Aachen (A. Fritz) 504.
Abel, Carl Friedrich 94, 201.
Abendroth, Max 638.
Aber, Adolf, Der 5. Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 568f.
— 240, 588, 621.
Abert, Hermann, Bericht über die 3. Mitgliederversammlung der DMG 193. A. Remanta und P. D. Zacharia, Die Musik der Griechen von den ältesten Zeiten bis heute (Bespr.) 508f. Joseph Haydns Klaviersonaten II. und III. Band 535—552.
— 61, 83, 194, 445, 510, 584, 615, 637.
Adam, Adolphe 201.
Adler, Guido 62, 167, 222, 257, 261, 270, 274f., 298, 345, 445.
Adlerbeth, Textdichter 4, 9.
Adlgasser, Cajetan 194.
Adolph (Christoph?) 184.
Ägypten (Wiedemann) 508, (Sachs) 629.
Äschylus 243.
Äthiopien (Wellesz) 317.
Agathon Hieromonachos 502.
Aggalianos domestikos 502.
Agricola, Johann Friedrich 184.
Akustik. E. Michel, Hörsamkeit großer Räume 383, (bespr. v. J. Biehle) 504f. — (Rodet) 254, (Salaghi) 576.
Alberani, G. B. 573.
Albert, Eugen d', (Autobiographisches) 504, (Chop) 623. — 20, 565.
Albert, Heinrich 580.
— Heinrich, Hrsg. 632, 635f.
Alberti, Christian 600f.
— Johann 601.
Alessi, G. d' 573.
Alexander der Große 487.
Alfons der Weise 308, 311.
Algarotti, Conte Francesco 9.
Algier, J. 249.
Allegri, Domenico 194.
— Gregorio 194.
Altmann, Wilhelm, Beethovens Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio 129 bis 134, [mit Abdruck der Umarbeitung] 135—158. Kleine Mitteilung über die Beethoven-Ausstellung Berlin 320. Die Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin. Geschichtliches und Organisatorisches dieser Sammlung 426 bis 437. Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920 562—565.
— 159, 161, 256, 461, 577, 631.
Altnikol, Johann Christoph 184.
Amat, Carlos 310.
Anastasios vom Sinai 495.
Anchin, A. V. 66
Ancona, A. d' 255.
Anders, Erich 59, 442.
Andersen, Hedwig 504.
André, Anton 431.
— August 431.
— Gustav 431.
Andreas von Kreta 499, 501.
— Sigiros 502.
Andres, Juan 311.
Angelis, G. de 419.
Anglès, Higini 577.
Anheisser, Siegfried, Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik. Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners 257—304.
Annesley, Charles 119, 621.
Anonymus I 54.
Anſion, Margarete 318.
Anthimus 494f.
Appel, Carl, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einltg. u. Glossen hrsg. (bespr. v. J. Wolf) 51.
Apponyi, Graf (um 1800) 130, 179.
Arend, Max 294.
Aresti, Floriano 628.
— Giulio Cesare 628.
Aribo 54, 585.
Ariosto 390.
Aristobulos 21.
Aristoxenos 323.
Arkadios 494.
Armenien (Macler) 252.
Armin, George (Feuerlein) 623.
Arnim, Bettina von 621.
Artaria 427, 429, 433.
Arteaga, Stefano 91, 311.
Artes liberales. Über eine Apologie von Gresemund 21—29.
Assyrien (Meißner) 439.
Aston, Hugh 510.
Astorga, Emanuele d' 311.
Asturiano 310.
Athanasios Tzakopoulos 502.
Aubry, Pierre 55.
Aufführungen alter Musik in Antwerpen 319, Barcelona 511, Breslau 128, Dresden 511f., Finnland 191, Freiburg i. B. 583, Göttingen 447, Hamburg

191, Hannover 583, Meiningen 510, Prag 580.
Augé, Claude 249.
— de Lassus, L. 249.
Averkamp, Anton 64.

B

Babylonien (Meißner) 439.
Baccarani, G. L. 573.
Bach, Anna Magdalena 441, 633.
—, Carl Philipp Emanuel 31, 160, 426f., (Niemann) 503, 512, 535, 538ff., 542, 545, 547, 549ff., 562, 583, 634.
— Johann Bernhard 58.
— Johann Christian 98, 318, 542, 633 f.
— Johann Christoph Friedrich 58, 318, 569, 583. — Ausgewählte Werke. Für den prakt. Gebrauch hrsg. v. G. Schünemann. Bd. I, V, VII (bespr. v. A. Einstein) 633f.
— Johann Sebastian (s. a. Bach-Fest). R. Schwartz, Die B.-Hss der Musikbibliothek Peters. In: Jahrbuch der Musikbibl. Peters 1919 (bespr. v. A. Einstein) 123. — (Kantate Nr. 71) 318, (Kehrer) 190, (La Mara) 625, (Neuausgaben) 57f., 441, 633, (Seiffert, Archiv f. MW) 577, (Oratorio de Noël) 249, Schenker 629, (Musikal. Stundenbücher) 507. — 30ff., 85, 91, 95, 119, 122f., 128, 184., 188, Matthäus-Passion finnisch 191, 243, 275, 306f., 340, 359, 2 Autographe bei Henrici 383, 416, B.-Schätze der Preuß. Staatsbibliothek 426f. u. 430—434, 452ff., 468, 508, Aufführung in Barcelona 511, über E. Schmitz' Vortrag betr. die Matthäus-Passion 511, 512, 532, 572, 583, 633 f.
— Nikolaus 126, 633.
— Wilhelm Friedemann 640.
Bach-Fest (8. B.-Festbuch) 437. — — Ankündigung des 9. B.-F. 191, 448. P. Epstein, Das 9. deutsche B.-F. in Hamburg 565 bis 568. — Das 1. skandinavische B.-F. 582.
Bach-Sisley, J. 253.
Badoaro 401.
Bähr, Johann 348.
Bäuerle, Hermann, Kleine Musikalische Grammatik (bespr. v. Steinhagen) 45.
— 57.
Bäumker, Wilhelm 198.
Bahr-Mildenburg, Anna 189.
Baini, Giuseppe 52, 417, 580.
Ballett. R. Lach, Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik 223—237, (V. Ricci) 576.
Balling, Michael 569.
Balls, Francesch 310.
Balthasar, Karl 60, 256, 444.
Banchieri, Adriano 314.
Banniſter 56.
Bantock, Granville (Streatfield) 254, 572.
Barberis, Melchiore de 636.
Barclay-Squire, William 636.
Baresel, Alfred 51.
Baretti, Giuseppe 315.
Barter, Joan 310.
Barthou, Louis 319.
Bartoli 29.
Bas, Giulio 573.
Basileios, der heilige 489.
Basilikos 502.
Basilios Batatzes 502.
Bassemannsches Subskriptionskonzert 6.
Batiffol, Pierre 249.
Batka, Richard 633.
Battiſtini, Mathia (Fracaſſini) 574.
Battke, Max 38.
Battre, H. 318.
Bauer, Moriz 60, 443.
Bauernfeld, Eduard von 555, 558ff.
Baumeiſter, Friedrich 181, 605.
Baumgarten, Alexander 473f.
Baumſtark, A. 488.
Bayer, J. 249.
Bayersdorfer 120.
Beck, Franz 91, 637.
— Johann Baptiſt 55, 516.
Beckenkamp, K. B. 320.
Becker, Johann 589, 592.
Beckerath, Laura von 577.
Becking, Guſtav 61, 189, 317, 548. — Studien zu Beethovens Perſonalſtil. Das Scherzothema. Abhandl. d. Sächſ. ſtaatl. Forſchungsinſtituts f. Muſikwiſſ. H. 2 (beſpr. v. Th. W. Werner) 621f.
Beer, Johann, ſ. Bähr 348.
— -Hofmann, Richard 622.
— -Walbrunn, Anton 383.
Beethoven, Ludwig van. W. Altmann, B.'s Umarbeitung ſeines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio 129—134, [mit Abdruck der Umarbeitung] 135 bis 158. A. Heuß, B. in der jüngſten Vergangenheit [beſonders gegen H. Pfitzner] 237—249. R. Lach, Zur Geſchichte der B.-ſchen „Prometheus"-Ballettmuſik 223—237. A. Orel, B.'s Oktett op. 103 und ſeine Bearbeitung als Quintett (op. 4) 159—179. — Beſprech. über: G. Becking, Studien zu B.'s Perſonalſtil. Das Scherzothema (Th. W. Werner) 621f.; G. Erneſt, Beethoven (A. Sandberger) 623; G. Heinrichs, B.'s Beziehungen zu Caſſel und zu G. Chr. Grosheim (A. Einſtein) 624; W. Nohl, L. van B. als Menſch und Muſiker im täglichen Leben (A. Leitzmann) 627. — Angezeigte Bücher: Becking 189, Braach 623, Deinhardt 315, Heuß 578, Krebs 438, La Mara 190 u. 439, Litala 575, Große Männer 439, Natorp 439, L. Nohl 317, W. Nohl 383, Prod'homme 253, Reiß 629, Rolland 505, Schenker 629, Schering 506, Muſikal. Stundenbücher 507, Unger 317. — B.-Ausſtellungen: Berlin 256 u. 320, Frankfurt a. M. 191, Köln 320, München 256, Wien 191, (Führer ... Wien) 438. — 30f., 35, 53, 96, 112 f., 284, 305f., 308, 384, 425, B.-Schätze der Preuß. Staatsbibliothek 427 u. 429—434, 448, 452, 465, 467, über E. Schmitz' Vortrag betr. die 9. Symph. 511f., 512, 535, 537, 541, 545, 547—551, 553, 577f., 560, 581, 583, über Takteigenheiten bei B. 606—615, 626, 628, 637.
Behrend, William 319.
Bekker, Paul 46, 239ff., 248, 437, 503, 507, 583.
Bellaigue, Camille 249, 622.
Bellermann, Heinrich 45.
Bellini, Vincenzo (Pizzetti) 575.
Bencini, Giuſeppe 628.
Benda, Franz 4, 7, 10, 15, 17, 19, 419.
Bendel, Tänzerin 229.
Benevoli, Orazio (Raeli) 629.
Berg, Alban 622.
Berger, Ludwig. Mendelsſohn u. B. 465—469.
Berggreen 466.
Bergh, Rudolf 189.
Bergonzi, Michelangelo 639.
Berlin. C. Sachs, Die ſtaatliche Muſikinſtrumentenſammlung zu B. i. J. 1920, 382. W. Altmann, Die Muſikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek in B. Geſchichtliches und Organiſatoriſches dieſer Sammlung 426—437, (15 Jahre Königl. ... Bibliothek) 577.
Berlioz, Hector (Boſchot) 250, (Guillemot) 252, (Maſſougnes) 253, (Rolland) 254, (Muſikal. Stundenbücher) 507. — 58, 111, 279, 306, 577.
Bermuda, Juan 308.
Bernabei, Ercole. R. Casimiri, E. B. maestro della Capella musicale Lateranense, 5. 7. 1665—5. 3. 1667 (beſpr. v. A. Einſtein) 52. — (Renſis) 576.
Bernard, Edouard 249.
Bernardi, G. G. 573.
Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einltg. u. Gloſſen hrsg. v. C. Appel (beſpr. v. J. Wolf) 51.
Bernetti, F. 573.
Berno von Reichenau 54.
Bernoulli, Eduard 62, 446f., 581.
Bertai, Librettiſt 9.

Bertali, Antonio 392.
Bertolotti, A. 387.
Bertrand, P. 249.
Berwald, Frans 438.
Berres 310.
Beſie, Clément 250.
Besler, Samuel 595.
Bettelheim-Gabillon, Helene 437.
Beyer, Johann Ignaz 412f.
— Peter 589ff., 597, 599.
Bianchi, Vincenzo 386.
Biber, Heinrich J. Fr. von 345, 418.
Bibiena, Giuſeppe 533.
Bibliographie (ſ. a. Bibliotheken). W. Altmann, Wichtigere Erwerbungen der Muſikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920 562—565. — Beſprech. über: J. Röck, Handſchriftliche Miſſalien in Steiermark (J. Wolf) 56. R. Schwartz, Die Bach-Hſſ der Muſikbibl. Peters. In: Jahrbuch der Muſikbibl. Peters 1919 (A. Einſtein) 123. — (Anglès) 577. — 20 unveröffentlichte Mozart-Autographe 319f.
Bibliotheken. W. Altmann, Die Muſikabteilung der Preuß. Staatsbibl. in Berlin. Geſchichtliches und Organiſatoriſches dieſer Sammlung 426—437. — Mitteilung über Wien 128, über Brüſſel 128, über das muſikwiſſ. Inſtitut in Leipzig 583, Wolfenbüttel 584.
Bie, Oskar 51, 189, 437f., 507.
von Biedermann 5.
Biehl, Ch. Dor. 4, 9.
Bieble, Johannes. E. Michel, Hörſamkeit großer Räume (Beſpr.) 504f.
— 59, 442, 503.
Bienſtock, Heinrich 562.
Binchois, Gilles 318.
Bini, Pasquale 421.
Bismarck, Bernhard von 506.
Bittner, Julius (Specht) 630.
Bizet, Georges (Gatti) 574.
Blaveau, Lud. 250.
Blech, Leo 506.
Bleſſinger, Karl 119, 190, 507.
Blockley 639.
Blümml, Emil Karl 119.
Blümner 7.
Boccaccini, P. 627.
Boccherini, Luigi 85—88, 90, 94, 99f., 583.
Boch, E. 573.
Bock, Johann Chr. 3f., 9.
Bode, Wilhelm 21.
Böckh, Franz Heinrich 126.
Böhme, Jakob 590.
Böhmer, E. 419.
Boehn, Max von 437.
Boie, F. 639.
Bölſche, Franz 383, 503.
Böſer, Fidelis 270.
Boëthius 192.
Boghen, Felice 441.
Bohn, Emil 255.
Boie, F. 10, 639.
Boïeldieu, François Adrien (Robert) 254.
Boito, Arrigo (E. Ricci) (Trebbi) 576.
Boivie, Hedwig 437, 512.
Bokmayer 264.
Bologna (Morini) 575.
Bonaventura, Arnaldo 573.
Bondiniſche Truppe 1, 3f., 7, 9.
Bonn 1823.
Bonnerot, J. 250.
Bonvin, Ludwig. Löſung eines Rätſels in Guidos Mikrolog (Kap. 15) 585—587.
Borger, L. 250.
Borrel, E. 250.
Borren, Charles van den 250, 627.
Borroſini 413.
Boſchot, Adolphe 250.
Boſſe, Guſtav 437.
Boſſi, Enrico 573.
Boucher, Maurice 250, 253.
Bourdon, A. 250.
Bourgault Ducoudray 509.
Bourguès, Lucien 623.
Bournonville, Ch. 128.
Bouvet, Charles 250.
Boyer, Jean 390.
Braach, Johannes Heinrich 623.
Brade, William 566.
Brahms, Johannes (4. B.-Feſt) 577, (La Mara) 625, (Leoni) 575, (W. Meyer 317, (Ophüls) 579. — 119, 241, 314, 384, 431, 434, 571f., 614, 631.
Brancour, René 250, 503.
Brandes, Friedrich 510.
— Johann Chriſtian 3, 7.
— Minna 2, 14.
Brandt, Fritz 572.
Braun 35.
— -Stern, Kaethe. H. Höckner, Die Individualiſierung der Spieler. Eine äſthet. Betrachtung zur Hausmuſik (Beſpr.) 438.
Braunfels, Walter 565.
Braunſchweig. Herzog Julius 594.
Braunſtein, J. 159, 161.
Breidenſtein 632.
Breithaupt, Rudolf Maria (Kühn) 439. — 51, 469.
Breitkopf und Härtel 313f.
Bremer 437.
Brenet, Michel 250.
Breslaur, Emil, Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmoniſchen und rhythmiſchen Elements (beſpr. v. Steinhagen) 44.
Brettel, Andreas 590.
Bridges, Robert 509.
Brioski, Theatermaler 228.
Brixi, Franz Xaver 184.
Brod, Max 623.
Bröger, Karl 572.
Bronſart, Hans von 384.
Bruch, Max 122, 610.
Bruckner, Anton. E. Decſey, Bruckner. Verſuch eines Lebens (beſpr. v. W. Krug) 52f. — (Liſſauer), (W. Meyer) 317, (Morold) 56. — 571.
Brudieu, Joan 310.
Bruger, Hans Dagobert 633.
Brüſſel. Mitteilung Einſteins über Verweigerung von Muſikalien der Konſerv.-Bibl. 128.
Bruhns, Nicolaus 318, 434, 583.
Brun, F. 250.
Brunck, Konſtantin 572.
Brunelli, Bruno 574.
Brunswick, Thereſe 190.
Buck, P. C. 510.
Bücher, Karl, Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. (beſpr. v. A. Einſtein) 314f.
Bückeburg. Zentralſtelle für muſikwiſſenſchaftl. Univerſitätsſchriften 191. A. Aber, Der 5. Stiftungstag des Fürſtl. Inſtituts für muſikwiſſenſchaftliche Forſchung zu B. 568f.
Bücken, Ernſt, 58f., 442f.
Bülow, Hans von 265, 317, 437, 577. — (Du Moulin-Eckart) 438, (La Mara) 625.
—, Marie von 437, 577.
Bürde, Textdichter 20f.
Bürger, Gottfried Auguſt 307.
Buhofsky, Tänzerin 229.
Buini, Giuſeppe 413.
Bulić, S. 68.
Bull, William 639.
Burghold, J. 263.
Burjaten. J. Krohn, Mongoliſche Melodien 65—82.
Burke, Edmund 471.
Burney, Charles 87, 90f., 93, 201, 337, 415—418, 420, 424.
Buſoni, Ferruccio 57f., 533, 633, 635.
Bußler, Ludwig 51.
Buxtehude, Dietrich 434, 583, 635.
Byrd, William. Kirchenkompoſitionen gefunden 256, (Neuausgaben) 509, 510.
Byron, Lord 112.
Byzanz (ſ. a. Griechiſche Muſik) Kaiſer Anaſtaſius I., II. 495, Juſtinian 495, Theophilos 321. — Kaiſerinnen Euphroſyne 321, Theodora 321.

C

Cabanilles, Juan 310.
Cabezón, Antonius a 309, 311.
— Hernando 311.
— Juan 311.
Cahn-Speyer, Rudolf 3, 6, 14f., 17.
Caldara, Antonio 214f., 218, 338ff., 345, 357, 385, 413, 427.
Calderon 310, 313.
Call, Leonard de 58, 632.
Calzabigi, Raniero da 9.
Camerloher, Placidus von 86.

Cametti, Alberto 52, 574.
Cammermayr 412.
Cannabich, Christian 91, 637.
Capellen, G. 294.
Cappotelli, A. 574.
Capra, Marcello 574, 626.
Caracassi 126.
Carey, Tänzer 229.
Carissimi, Giacomo 340.
Carmontelle, Maler 199.
Caro, Übersetzer 236.
Caroli 639.
Carolina, Tänzerin 229.
Carulli, Ferdinand 126, 632, 635.
Casella, A. 574.
Casimiri, Raffaele, Orlando di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553 (bespr. v. Sandberger) 51f. Ercole Bernabei maestro della Capella musicale Lateranense 1665—1667 (bespr. v. Einstein) 52.
Cassel. G. Heinrichs, Beethovens Beziehungen zu C. und zu G. Chr. Grosheim in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 624.
Cassirer, E. 479.
Castillo, Clavijo de 311.
Cavalli, Francesco 392, (Wiel) 577.
Cellini, Benvenuto 555.
Cenciarini, F. 574.
Cerquetti, G. 574.
Certon, Pierre 636.
Cesari, Gaetano 574.
Cesarini, Carlo Francesco 385.
Cesarotti, Dichter 230, 234.
Cesi, S. 574.
Cesti, Marc' Antonio 394.
Chaliburis 502.
Chamberlain, Houston Stewart 261.
Chantavoine, J. 503, 623.
Chateaubriand 305.
Chelius, Oskar von 565.
Cherubini, Luigi (Quatrelles L'Epine) 253, 357f., 429, 432.
Chevais, M. 250.
Chevalier, Flötenbauer 639.
Chevalley, Heinrich 64.
Chezy, Wilhelm 554.
Chiesa, Melchiore 99.
Chilesotti, Oskar 127, 636.
Chodowiecki, Daniel 630.
Chop, Max 264, 293, 438, 623.
Chopin, François Frédéric (Gauche) 251, (Hillmann) 383, (Leichtentritt) 383 u. 439, (W. Meyer) 317. — 111f., 468, 512, 550, 608.
Choral (s. a. Gregorianischer Ch.). Besprech. über: H. Scherrer, Die meistgesungenen deutschen Ch. aus 5 Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre (Koczirz) 636f. — Angezeigte Schriften: Ausgaben 57, Gesangbüchlein 508, Radiguer 253, Reusing 505, in: Musikal. Stundenbücher 507.
Christ, Violinist 412.
— Friedrich 421.
— Wilhelm 322, 324f., 493f., 499.
Christophoros Mystakonos 502.
Chrysander, Friedrich 416, 447, 520, 616f.
Chrysaphes der Jüngere 502.
Chrzanowski 173ff., 177.
Chybinski, Adolf 638.
Cichy 443.
Cimarosa, Domenico 125.
Cl., A. 66.
Clausetti, C. 574.
Clementi, Muzio 243, 545, 550.
Coccia, Maria Rosa (Gabrielli) 574.
Cocteau, Jean 250.
Cogo, G. 574.
Cohn, Arthur Wolfgang, Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft 46—50. E. Istel, Revolution und Oper (Bespr.) 120f.
— † 63.
— Leopold 63.
— -Hendel, Meta 437.
Colerus, Martin 447.
Collin, H. J. von 119, 248.
Colloredo, Hieronymus von 197, 202, 361.
Colocci, A. 574.
Combarieu, Jules 250.
Comes, Juan Bautista 304, 311.
Conti, Francesco 413.
Corelli, Arcangelo. A. Moser, A. C. und Antonio Lolli. Zwei künstlerische Ehrenrettungen 415 bis 425. — (Fusignano) 574. — 634f.
Cornelios Hagiorites 502.
Cornelius, Peter 384, (Mus. Stundenbücher) 507.
Corner, David Gregor 119.
Corsi, Giuseppe 52.
Coste, Napoleon 126.
Cotard, Charles 264, 289, 291, 293.
Couperin, François (Bouvet) 250, (Neuausgabe) 503. — 31, 418, 634f.
Cramer, Carl Friedrich 5, 9f.
— Johann Baptist 465, 468f.
— Wilhelm 419.
Crochat, Tänzerin 229.
Curzon, Henri de 253, 503, 623.
Cuzzoni, Francesca 520.

D

Dänemark. A. Hammerich, Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus 513—518. — Könige Christian VIII. 319, Friedrich (und Gattin Sophie) 565, Waldemar der Sieger 513.
Daffner, Hugo 119.
Daguino, F. 575.
Dahl, Viking 438.
Dahms, Walter 459, 554, 556.
Dalberg, Johann Friedrich Hugo von 4.
Dalcroze s. Jaques-Dalcroze.
Dameck, Hjalmar von 318.
Damerini, A. 574.
Dandelot, A. 250, 503.
Danhauser, A. 250.
Dante 51, 55, 119, über die Freiburger Dante-Woche 583.
Danzi, Franz 5, 563.
Dartiguelongue, P. 250.
Dasius, David 595.
Daßdorf, C. W. 2f., 6, 8f., 19.
Dauvergne 411.
David, Ferdinand 58.
Debay, V. 251.
Debussy, Claude 253, (Rolland) 254, (Leoni) 575.
Decker, David 601.
Decsey, Ernst, Bruckner. Versuch eines Lebens. 1.—6. Aufl. (bespr. v. W. Krug) 52f.
Degli Obizzi, Marchese 440.
Dehn, Siegfried Wilhelm 428f., 431.
Deinhardt, Hans 315.
Deiters, Hermann 129, 160, 208, 211ff., 623.
Delafosse, Stecher 199.
Delius, Frederik (Streatfield) 254.
Della Ciaja, Azzolino Bernardino 628.
Dellschau, Otto 432.
Delpech, Albert 251.
Demantius, Christoph 594f., 604.
Demetrios Dokianos 502.
— Raidestinos 502.
Demoustier 232.
Denéréaz, Alexandre 623.
Denner, Johann Christoph 382, 639.
Dent, Edward 64, 357.
Depanis, Giuseppe 574.
Desius, David 595f.
Despagne, A. 249.
Destefano, Tänzerin 229.
Dethomas, Maxime 503.
Détschy, Serafine 503.
Deutsch, Otto Erich 553f., 557.
Devrient, Eduard 460.
Diabelli, Anton 126, 632, 635.
Diehl 486.
Diemand, Archivrat 383.
Diémer, Louis 123.
Dientzenhofer 532.
Dieterich, K. 325, 499.
Dietrich (Theodorus), Elias 590, 592.
Dietz, Max 62, 445.
Diez, Friedrich 51, 55.
Dirigieren. C. Krebs, Meister des Taktstocks (bespr. v. A. Einstein) 316f. — (Felini) 574 u. 623, (Weingartner) 56.
Dittberner, Johannes 637.
Ditters von Dittersdorf, Carl 202, 421, 423f., 583.
Dittrich, Rudolf F. 123.
Dobbeler, Clemens 130.
Dobrovolsky, Ivan 66.
Döbbelinsche Truppe 1.
Döbereiner, Christian 583.
Dölzer, Franz Joseph, Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie (bespr. v. P.

Wagner) 503, dazu Berichtigung 584.
Dörffel, Alfred 588.
Döring, G. 588.
Dohrn, Georg 128.
Doles, Johann Friedrich 184.
Donà, G. 574.
Donegani, Gino 576.
Donner, Otto 68.
Dorn, Heinrich 122.
Drabitius 180.
Dresden. R. Engländer, Dr. und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrh. 1—21. — (O. Schmid) 506 u. 629.
Dreyer, Johann Melchior 565.
Dubitzky, Franz 284, 286.
Ducange 494.
Dürer, Albrecht 122.
Dufay, Guillaume 318.
Dumesnil, René 503.
Du Moulin-Eckart, Richard Graf 438.
Dunstaple, John 318.
Dursán 310.
Durante, Francesco 357, 628.
Dusius, David 595f.
Dyroff, A. 316.

E

Eberhardt, Siegfried 438, 577.
Eberlin, Johann Ernst 194, 197, 214, 216, 218, 220, 337, 342, 344ff., 350, 357ff., (ein Benedictus abgedruckt) 375.
Ebersbach, Sigmund 605.
Eccard, Johann 593.
Eckhardt, Zacharias 596.
Ecorcheville, Jules 452.
Eder, Violinist 412.
Egerland (Volkslieder) 126.
Ehlers, Paul 239f.
Eichendorff, Joseph von 111.
Eichler (Görlitz, 16. Jh.) 591.
Eichner, Ernst 637.
Einstein, Alfred. Oswald Spengler und die Musikgeschichte 30ff. Mitteilung über Brüssel, Konserv.-Bibl. 128. Ortsgruppenberichte München 190, 509. Nachruf auf L. Torchi 191f. O. v. Hase † 313f. Das Tonkünstlerfest in Nürnberg 570—573. — Besprech. über: J. Chr. Friedrich Bach, Ausgewählte Werke. Bd. I, V, VII hrsg. v. G. Schünemann 633f. K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. 314f. R. Casimiri, Ercole Bernabei maestro della Capella musicale Lateranense 1665—1667 52. S. v. Hausegger, Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze 624; G. Heinrichs, Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Grosheim in Cassel 624; Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1919, Jg. 26, hrsg. v. R. Schwartz 122f. C. Krebs, Meister des Taktstocks 316f. C. F. Scheuer, Richard Wagner als Student 506, P. Wagner, Universität und Musikwissenschaft. Rede 631f.
— 507, 584, 605.
Eisenmann, Alexander 315, 584.
Eisner, Paul 126.
Eitner, Robert 182, 184—187, 385f., 426, 436, 563ff., 590, 594.
Eitz, Carl 40, 42.
Elenson, Monika 409, ihr Mann 410.
Elgar, Edward (Streatfield) 254.
Elias, Manoel 311.
Eliasberg, Alexander 441.
Ellberg, E. 439.
Elmblad, Sigrid 189.
Elsler, Fanny (Linden) 626.
—, Johann 639.
Emmanuel, Maurice 250.
Encina, Juan del 309, 312.
Ender, Caspar 601.
Endermann, David 596.
—, Georg 596, 600, 604.
Engel, Johann Jakob 3, 9.
Engelhard, Violinist 412.
Engl, Johann Evangelist † 582.
Engländer, Richard, Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrh. 1—21.
England. (Hymnal Madrigal School) 509. — König Heinrich II. 51.
Ephraem, Hymnendichter 325, 327.
Epstein, Peter, Das 9. deutsche Bachfest in Hamburg 565—568.
Erb, Sänger 568.
Erk, Ludwig 35, 433.
Ernest, Gustav, Beethoven (bespr. v. A. Sandberger) 623.
Erselius, Johann Christoph 184.
Eslava, Miguel Hilarion 304.
Espagne, Franz 431f.
Esteve y Grimau 310.
Esthland. Kleine Mitteilung Krohns über die Sammlung esthnischer Volkslieder 447.
Ettinger, Max 572.
Eulenberg, Herbert 506.
Eulenstein, Gitarrist 126.
Euler, Leonhard 474, 478.
Eximeno, Antonio 307, 311.
Expert, Henry 251.

F

Faber, Frédéric 386.
Fager 412.
Faißt-Lang, Akkordlehre (bespr. v. Steinhagen) 45.
Famincyn, Al. S. 66f.
Fano, G. A. 574.
Fara, Giulio 574.
Fareanu, Alexander 58, 633.
Fasch, Johann Friedrich 184.
— Karl Friedrich Christian 184.
Fauner, Adelbert 412.
Fauré, Gabriel 252, (Vuillemin) 255.
Fausti, L. 574.
Favart, Charles Simon 3, 9.
Federigo, Tänzer 229.
Fehre, C. L. 185, 188.
Felini, R. 574, 623.
Fellowes, Edmund H. 509f.
Ferber, Friedrich 601.
Ferrari, Domenico 421.
Ferrer 310.
Ferrmann, Salomon 605.
Feßler, Franz 119.
Fétis, François Joseph 52, 63, 67, 305, 418, 424, 428.
Fetzer, Thusnelde 504.
Feuerbach (Görlitz, 16. Jh.) 591.
Feuerlein, Ludwig 623.
Fey, Hermann, Moderner Schulgesang, eine Anleitung zur Durchführung des Lehrplans von 1914 (bespr. v. Steinhagen) 41f.
Fiaux, Louis 251.
Ficker, Rudolf von 127, 318, 444, 507.
Fidler, Violinist 412.
Field, John 112, 469.
Filtz, Anton 97, 100, 637.
Findeisen, Kurt Arnold 189.
Finnland. Bach- und Händel-Aufführung 191.
Fiorillo, Frederico 425.
Fioroni, Giovanni Andrea 352.
Fischer, Albert 567.
— Georg † 447.
— Wilhelm 62, 84f., 90, 97, 161f., 165, 174f., 177f., 446.
Fischhof, Joseph 430.
Flade, Paul 41, 569.
Flecha, Maten 310.
Flechsig, Emil 114.
Fleischer, Oskar 59, 382, 442.
Flemming, Instrumentenfabrik 382.
— Paul 600.
Flesch, Carl 506.
Fleury, A. 251.
— Benoist 639.
Flöte (Squarzoni) 576.
Focillon, H. 253.
Förster, Carl 601.
— Christoph 185, 188.
— Kaspar 185, 188.
— Salomon 601.
Fondi, R. 574.
Forchhammer, Jörgen und Viggo 189.
Forkel, Johann Nikolaus 426f.
Fracassini, Anna Katharina 201.
— G. 574.
Fragstein, Baron von 180.
Frankreich. (Besie) (Borrel) (Brancourt) 250, (Chantavoine) 503, (Fiaux) 251, (Gatti) 574, (Jselin) 190, (Jean-Aubry) 252, (Rensis) 576, (Rolland) 254, (Vassort) 255. — König Louis XIV. 200. Kongreß für Kunstwissenschaft 584.
Fransén, Natanael 438.
Franz, Arthur, Über den Troubadour Marcabru. Vortrag (bespr. v. J. Wolf) 53.

Franz, Robert 457.
Frenzel, Abraham 603.
Frescobaldi, Girolamo 31, 441, 627 f.
Friberth, Karl 318.
Fricke, Richard 319.
Friedburg, Susanne 382.
Friedländer, Gottlieb 428.
— Julius 430.
— Max 58, 182, 442, 509, 569, 577, 621, 638.
Friedrichs, Elsbeth 316, 504.
Friemann, Witold 638.
Frings, W. 316.
Fritsch, Martin 594.
— Thomas, Vater und Sohn 590.
Fritsche 596.
Fritz, Alfons 504.
Fritzsch, E. W. 314.
Froberger, Jakob 583.
Frötschels, Emil 316.
Frontali, F. 574.
Frossard, H. 251.
Frutolf, Breviarium de musica et Tonarius. Veröff. v. C. Vivell (bespr. v. Ursprung) 53ff.
Fuchs, Tänzerin 229.
Fuenllana, Miguel de 309, 636.
Fürst, J. 119.
—, R. 2, 4, 8ff., 20.
Fürstenau, Moritz 1f.
Fuller-Maitland, J. A. 635.
Funcke (Görlitz) 181, 604 f.
Furtwängler, Wilhelm 638.
Fux, Johann Joseph 214, 221f., 337, 357f., 412.

G

Gabrieli, Giovanni 392, 512.
Gabrielli, A. 574.
Gafurius, Franchinus 431.
Gál, H. 161, 165, 167f., 171, 177.
Galimberti, Ferdinando 99.
Galliculus, Christophorus 594f.
Gallus, Johann, s. Mederitzsch 119.
Galpin, Francis W. Mitteilung Kinskys über die wertvollsten Stücke der Instrumentensammlung G.'s 639f.
Galuppi, Baldassare 413.
Garcaeus 594.
Gastoué, Amédée 200, 251.
Gaßmann, Florian 197.
Gatard, A. 251.
Gatti, G. M. 574.
Gauchat, Louis 447.
Gauche, Edouard 251.
Gaudentios 324.
Gautier, Théophile 306.
Gaviniés, Pierre 58.
Geibel, Emanuel 571.
Geilsdorf 319.
Geisler, Paul. Autographe in Berlin 562.
Gellert, Georg 439.
Gelzer, Max 484.
Geminiani, Francesco 58, 415ff., 563.
Generalbaß. L. Wuthmann, 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler. 3. Aufl. — Generalbaß-Spielübungen (bespr. v. Th. W. Werner) 56f., (Telemann-Seiffert) 507.
Génin, A. 251.
Georg, Lautenista 596.
Georgii, Walter 507.
Georgios Kontopetres 502.
— Sguropulos 502.
Gerasimos Palamas 502.
Gerber, Ernst Ludwig 180, 185ff., 412, 423, 563.
Gerbert, Martin 54, 203.
Gersbach 35.
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 10.
Gervais, Etienne 251.
Gesang(unterricht); s. a. Schulgesang und Stimmbildung. Angezeigte Schriften: Algier 249, Forchhammer 189, Frossard 251, Kofler 504, Magrini 575, Martienßen 383, Monaldi 575, Noë-Moser 627, Peslmüller 505, V. Ricci 576, Rutz 124, Schiegg 506, Steinitzer 124, Wronski-Vitone 577.
Gesius, Bartholomaeus 594f.
Gheusi, P. B. 251.
Giacobini, N. 575.
Giacometti, Paolo (Bernetti) 573.
Giacomo, Salvatore di 252.
Giardini, Felice 315, 421.
Gibbon 482.
Gibbons, Orlando 510.
Giebel, Jacob 595.
Giese, Architekt 6.
Gieseking, Walter 569, 583.
Gilson, Paul 251.
Giordani, Tommaso 563.
Giotto 122.
Giovanni Battista [Fabbricatore] 639.
Gitarre. Alte G.-Musik, hrsg. v. F. Klämbt, 1.—3. Folge (bespr. v. Koczirz) 126. H. Scherrer, Die meist gesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre (bespr. v. A. Koczirz) 636f. — Angezeigte Werke: Alt-Wiener G.-Musik 57, L. de Call 58, Carulli, A. Diabelli, M. Giuliani 635, Henze 624, S. F. Molitor 318, Neuausgaben 632f., Rongalli 636, Schwarz-Reiflingen 506, Sor 637, Egerländer Volkslieder 126.
Giuliani, Mauro 126, 632 f., 635.
Giulini, Giorgio (Cesari) 574.
Giusti 413.
Glarean, Heinrich (in Seminarübungen) 444.
Glich, Johann 590.
— Viktorin 588, 590ff., 596.
Glocken s. Kirchenglocken.
Glöckner 118.
Gluck, Christoph Wilibald. (Mantovani) 575, (Rensis) 576, (Robert) (Rolland) 254. — 4, 9, 14, 17, 89, G. und Sammartini 95ff., 123, 213f., 218, 220, 243, 305f., 311, 359, 384, 414, 431, 543.
Gmelch, Joseph, Die Kompositionen der hlg. Hildegard. Phototypisch veröff. (bespr. v. J. Wolf) 55.
Gmelin, H. 66.
Gnauck, Gustav 55.
Gneuß, Gregor 600.
Goar 494.
Gobius, Gregor 601.
Goblot, E. 253.
Gödeke, Carl 405.
Göhler, Georg, Händler und Künstler (bespr. v. Steinhagen) 45. — 313.
Göldel, Johann 595.
Göllerich, August 52.
Görlitz. M. Gondolatsch, Georg Gottfried Petri, Kantor in G. 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß 180—189. M. Gondolatsch, Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in G. 588—605.
Görner, Johann Gottlieb 185, 188. — Johann Valentin 185, 188.
Gössel, Johann Christian, Johann Gottlob, Johann Heinrich, Karl Friedrich 185.
Goethe, Johann Wolfgang von 192, 240, 243, 247f., 276, 305, 307, 314, 384, 460, 475, 555, 561, 569.
Goldoni, Carlo 413.
Goldschmidt, Hugo 17, 113, † 255, 392, 395.
Golther, Wolfgang 503, 507.
Golz, Bruno 577.
Gomez, Mme de 407.
Gondolatsch, M., Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß 180—189. Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588—605.
Gossec, François Joseph 90, 92.
Gotthelft, Adele E. 620.
Gottschalk, Paul 130.
Gounod, Charles 306f.
Graap, Paul-Gerhard 504.
Grabner, Hermann 316.
Graf, Ernst 59, 442.
Graff, Anton 2.
Gragnani, Filippo 632f.
Granados 310.
Grancino, Giovanni 639.
Grandaur 225.
Grandjany, L. 252.
Granier, J. 252.
Grassi, Bernardino 387.
Graßnick, Sammler 432.

Graun, Karl Heinrich 14, 183, 185, 188, 427.
Gregorianischer Choral. Angezeigte Schriften: Bas 573, Bourdon, Brun 250, Gastoué 251, Maufret 253, Natale, Neretti 575, Noblet 253, Ott 575, Parisot 253, P. Wagner 631.
Gregorius der Hymnograph 500. — Glykys 502.
Gresemund, Dietrich. P. Wagner, Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus (über G.'s Schrift, mit Abdruck des 5. Kapitels) 21—29.
Grétry, A. E. M. 252, 254.
Griechische Musik. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336. Derf., Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik 482—502. — A. Remanta u. P. D. Zacharia, Arion. Die Musik der Griechen von den ältesten Zeiten bis heute [griech. geschr.] (bespr. v. H. Abert) 508f. — (Felini) 574.
Grieg, Edvard (R. H. Stein) 507, (Leoni) 575, (La Mara) 625.
Griepenkerl, Wolfgang Robert 622.
Griesbacher, P. 635.
Griesinger, Georg August 551f.
Grillot de Givry 252.
Grillparzer, Franz 316.
Grimme, Hubert 325.
Grisar, Hartmann 119.
Groll (?Gron?) Leinsler, Tänzerin 229.
Groschwitz, Gustav 577.
Grosheim, Georg Christoph. G. Heinrichs, Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Gr. in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 624.
Grosser (Görlitz) 181.
Grosz, Wilhelm 441.
Großkopf, W. 382.
Grove, George 459, 462ff., 467.
Grua, Paul 197.
Gruber, Franz. K. Weinmann, „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes (bespr. v. O. Ursprung) 124f.
Gründling, Christ. Gottlob 185.
Grünwald 318.
Grum-Grzimailo, G. E. und M. E. 67.
Grundtvig, Svend 514ff.
Grunsky, Karl 119, 264, 270f., 274, 291ff.
Gruyer, E. 252.
Guckel 590.
Guéranger, Prosper 252.
Guerrero, Francisco 304, 308f., 311.
Gugitz, Gustav 119, 504.
Guglielmi, Pietro 2.
Guido von Arezzo 53ff. L. Bonvin, Lösung eines Rätsels in G.'s Mikrolog (Kap. 15) 585—587.
Guillemot, Jules 252.
Guiraud, Ernest 252.
Gurlitt, Willibald 60, 444, 577, 581, 582f.
Gutenhaag 264.
Guttmann, Wilhelm 620.
Gyrowetz, Adalbert 113.
Gysi, Fritz 447, 582, 640.

H

Haacke, W. 563.
Haas, J. W. 639.
— Robert, Gioseppe Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe 385—405. Teutsche Comedie Arien 405—415.
— 1, 3, 6, 14, 17, 319.
Haberl, Franz Xaver 52.
Hachelberg, Johann 590f.
Hackel, Johann Christoph 318.
Händel, Georg Friedrich. R. Steglich, H.'s Oper Rodelinde und ihre Göttinger Bühnenfassung 518—534. R. Steglich, Die H.-Opern-Festspiele in Göttingen 615—620. — (H.-Hagen) 438, (Hagen) 623, (La Mara) 578, Neuausgaben 635, (Musikkal. Stundenbücher) 507. — 32, 84f., 90, 126f., Messias finnisch 191, 219, 241, 243, 342, 355, 359, 416f., 419f., 427, 431, Festspiele Göttingen 447, 456ff., 511, H.-Festspiele in Halle geplant 640.
Hänichen, Johann Georg 605.
Härtel, Hermann 313.
— Pauline 313.
Hafner, Philipp 411.
Hagemann, Carl 578.
Hagen, Oskar 438, 447. R. Steglich, Händels Oper Rodelinde und ihre Göttinger Bühnenfassung 518—534. R. Steglich, Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen 615—620. — 623, 640.
— -Leisner, Thyra 620.
Hagenauer, Cajetan (Dominicus) 343f., 347, 349, 353.
— Johann Lorenz 200, 208, 210, 213, 347.
Hainlein, Sebastian 639.
Halbig, Hermann. Ortsgruppenbericht Heidelberg 638.
Haller, Michael, Vade mecum für den Gesangunterricht (bespr. v. Steinhagen) 43.
Halm, August 41, 262, 438, 630.
Halpérine-Raminsky, E. 253.
Hammerich, Angul, Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus 513—518.
Hammerschmidt, Andreas. Beziehungen zu Görlitz 600—604.
Handl, Jakob 593f.
Hanisius (Hänisch), Christoph 589.
Hansemann 429.
Hanslick, Eduard 49, 238f., 311, 444, 470, 474.
Harich, Walther 189.
Harmonium (Karg-Elert) 438.
Harnack, Adolf von 320, 435, (Festschrift) 577.
Harrer, Gottlob 185, 188, 426.
Harris, Baker 639.
Hartmann, August 125.
— Ludwig 624.
Hartwig, Karl 185.
Hase, Hellmuth von 313, 582.
— Karl August von 313.
— Oskar von. A. Einstein, O. von Hase † 313f., 433.
Haslinger, Tobias 317. M. Unger, L. van Beethoven und seine Verleger ... T. H. in Wien ... Ihr Verkehr und Briefwechsel ... (bespr. v. A. Leitzmann) 630f.
Hasse, Johann Adolph 7, 10, 17, 185, 194f., 210, 213—216, 218, 220, 222, 339ff., 348, 351f., 357ff., 427.
— Karl 62, 319, 445.
Haßler, Hans Leo 512, 593, 603.
Hatzidakis, G. N. 325.
Hauer, Joseph 189.
Hauff, Wilhelm 460.
Hauffe, Emanuel 597.
— Gregorius 588, 591, 597.
Haupt, L. 591f.
Hauptmann, Gerhart 243.
— Moritz (Marmier) 253.
Hausegger, Siegmund von 582. — Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze (bespr. v. A. Einstein) 624.
Hauser, Franz, Vater und Sohn 431, 433.
Hausmusik s. Musikpflege.
Haydn, Joseph. H. Abert, J. H.'s Klaviersonaten II. und III. Bd. 535—552. — (Stendhal) 254. — 30f., 58, 86f., 94, 130, 160, 163, 170, 174, 178f., 197f., 223, 305, 318, 354, drei unbekannte Symphonien? 383, 411f., 414, 423, 427, 434, 438, 508, 512, 607, 614, 619, 621ff., 637.
— Michael 194f., 197, 202, 213f., 219, 348, 354ff., 357ff., (ein Te Deum abgedruckt) 376—381.
Haym, Nicola 438, 521, 615.
Hebbel, Friedrich 123.
Hebert, Theaterleiter 412, 414.
Heger, Robert 570, 572.
Heidelberg (Stein) 580 u. 630, Begründung einer Ortsgruppe der DMG 638.
Heil, Léonard van 386.
Heilbronn. F. Wunder, Der Singkranz H. 1818—1918 (bespr. v. Th. W. Werner) 508.
Heine, Heinrich 191, 305, 460.
Heinecke, H. 252.
Heinitz, Wilhelm 61, 444, 510, 578.

Heinrichs, Georg, Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Grosheim in Cassel (bespr. v. A. Einstein) 624.
Heinse, Wilhelm 112.
Heinsius (Görlitz) 605.
Heintz, Albert 263f., 270, 291, 293, 296.
Heinze, Leopold 578.
Heisenberg 322, 324.
Hellmer, Edmund 624.
Hellmund, Christian Gottfried 186.
Hellmuth, Mme 2.
— Friedrich 185.
— Karl 185.
Helmholtz, Hermann 44, 640.
Henrici, Karl Ernst. G. Kinsky, Kurzer Bericht über die LXIII. Autographenauktion 383f.
Hensel, Sebastian 459, 468, 624.
Hentschel, Ernst 35.
Henze, Bruno 624.
Herbart, Johann Friedrich 37.
Herder, Johann Gottfried 21, 44.
Heredia, Aguilero de 311.
Hering, Alexander 604.
Hermann, K. A. 447.
Hermannus Contractus 54f.
Hermant, Abel 254.
Hermeneutik. S. Anheisser, Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik. Ein Beitrag zur H. des Musikdramas Wagners 257—304. — (Nacalumi) 575.
Herold, Tänzerin 229.
— Max † 582.
Herzogenberg, Heinrich von. F. Spitta, H.'s Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik. In: Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1919 (bespr. v. A. Einstein) 123, 319, 422, 434.
Hesiod 236.
Hesse, Max 189.
Heß, Ludwig 565.
Heubel, Johann Georg 407ff.
Heuberger, Richard 190, 316.
Heuler, Raimund, Neue Aufgaben des Gesangunterrichts. — Unterrichtsstoffe aus Musiklehre, Musikgeschichte, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung für höhere Mädchenschulen (beide bespr. v. Steinhagen) 42f.
Heuß, Alfred, Beethoven in der jüngsten Vergangenheit [besonders gegen H. Pfitzner] 237—249.
— 129, 200, 212, 319, 565, 578.
Heyderich 410.
Heyse, Paul 55.
Hidalgo, Juan 310.
Hieronymus, Erzbischof von Salzburg 197, 202, 361.
Hildebrandt-Stettin 319.
Hildebrandt (18. Jh.), Architekt 532f.
Hildegard, Der heiligen, Kompositionen, phototypisch veröff. v. J. Gmelch (bespr. v. J. Wolf) 55.
Hildreich (Hildericus), Friedrich 589, 592, 596.
Hiller (-Leipzig, Paul?) 319.
— Ferdinand 307, 462f., 467.
— Johann Adam 4ff., 9f., 13, 35, 569, 605.
Hillmann, Adolf 383, 438.
Himmel, Friedrich Heinrich 563.
Hindemith, Paul 570.
Hirschbach, Hermann 622, 628.
Hirschberg, Leopold, Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker (bespr. v. Th. W. Werner) 119.
Hoecke, Robert van der 385.
Höckner, Hilmar, Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik 190, (bespr. v. K. Braun-Stern) 438.
— 504, 578.
Höfel, Bl. 384.
Höfler, Alois 438.
Hönlein, Tänzerin 229.
Hoeßlin, J. K. von 55.
Hofer, Andreas, Komponist 124.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 31, 111, 114, 116, 118, (Harich) 189, 195, 430, (Mausolf) 439, (Jost) 624.
— K. J. A. 184, 186, 595.
— Leopold 199.
— Rudolf St. 438.
— Sebastian 588f., 591f., 596, 599.
Hoffmans, Mathys 639.
Hoffmeister, Franz Anton 92, 318, 563.
Hofheimer, Paul 599.
Hofmann, H. 319.
— Johann Georg (zwei) 186.
— [Karl Friberth] 318.
— Karl Traugott 186.
— Michael 186.
Hohenemser, Richard 201, 357f., 581.
Holl, Karl 438.
Holle, Hugo 640.
Holzbauer, Ignaz 197.
Holzer, Johann 318.
Homer 113.
Homeyer, Fritz 414.
Homilius, Gottfried August 186, 188.
Hoppe-Freiburg i. B. 60.
Horezki 126.
Hornbostel, Erich M. von 446f. Über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 637f.
Hortzschansky, Dichter 182.
Hoyer-Masing, Christine 620.
Huber (Wien, 1814) 384.
— Hans 122.
— Joseph Carl 406, 408ff.
— Kurt 61.
Huberti 90.
von Hülsen (1858) 430.
Hünten, François 126.
Hugo, Victor 306.
Humanismus. P. Wagner, Aus der Musikgeschichte des deutschen H. (über Gresemund) 21—29.
Humboldt, Wilhelm von 20.
Hummel, Johann Nepomuk 113, 465.
Humperdinck, Engelbert 506.
Hus, A. Über ein „Prometheus"-Ballett von ihm 227—237.
Husserl, Edmund 50.
Hutcheson, Francis 472.
Huvelin, P. 253.
Huygens, Constantin 386.

I

Iffert, August 120.
Iffland, August Wilhelm 6.
Indy, Vincent d.' (Borger) 250, (Rolland) 254. — 252, 503.
Ippoliti, G. 574.
Isaak, Heinrich 27, 599.
Iselin, Isaak 190.
Isler, Ernst 56, 447.
Isso, Tommaso 412.
Istel, Edgar, Revolution und Oper (bespr. v. A. W. Cohn) 120f.
— 1f., 5., 8, 19, 114, 122, 275.
Italien. Besprech. über: G. Pannain, Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in I. dal 1500 al 1730 circa (W. Kahl) 627f. — Ein Musik-Kongreß angekündigt 384. — (Neuausgaben) 441, (Bernetti) 573, (Brunelli) (Cametti) (Casella) (Cogo) (Depanis) (Fara) (Fausti) (Fondi) (Frontali) (Gabrielli) 574, (Monaldi) (Morini) (Neretti) (Pavan) 575, (Pratella) (Rensis) (M. Rossi) (Saviotti) 576.
Jachimecki, Zdzislaw 190, 638.
Jacme Raig, Lohor de 308.
Jacob, Hans 580.
Jacobi, Bartholomaeus 589.
Jacobus da Bononia 583.
Jacquinot, Stéphane 252.
Jadassohn, Salomo 294.
Jadra, Marcus 639.
Jähns, Friedrich Wilhelm 433.
Jahn, Otto 194—197, 199ff., 207f., 211f., 218, 221, 316, 351, 354, 358.
Jalowetz, H. 174.
Jancke, O. 588, 591.
Jantsch, Heinrich 579.
Jaques-Dalcroze, Emile 33, 252.
Jarosy, A. 438.
Jaye, Henri 639.
Jean-Aubry, G. 252.
Jeanson, Gunnar 128.
Jecht 590f.
Jegg, J. M. 563.
Jenner, Gustav 510.
Jensch, Georg 191.
Jiménez 311.
Joachim, Joseph 434.
Joannelli, Pietro 593.
Joasaph Kukuzeles 502.

Jöde, Fritz, Musikalische Jugendkultur (bespr. v. Steinhagen) 40f.
— 439, 504, 633.
Johandl, Robert 119.
Johannes Chrysostomos 489.
— Damaskenos 499—502.
— Glykys 502.
— Kladas 502.
— Kukuzeles 502.
— Mauropus 501.
— Xeros 502.
John, Alois 126.
Jommelli, Nicolò 15, 86, 89, 197, 637.
Jonas 20.
Jonckbloet, W. J. A. 386.
Joseph der Hymnograph 500f.
— Studites 500.
Josephat Laskario 502.
Josquin de Près 27, 63, 311.
Jost, Walter 624.
Jouberton, J. B. 252.
Juden. (Kaufmann) 190, (derf.) 383, (Volkslieder-Seelig) 441.
Junk, Viktor 126.
Junker, Carl Ludwig 563.
— Hermann 318.
Juon, Paul 441.
Justo 310.

K

K., A. Frh. v. 9.
Kahl, Willi. Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte 459—469. — Besprech. über: E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 2. Aufl. 316. G. Pannain, Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia da 1500 al 1730 circa 627f.
— 383, 577.
Kahlert, A. 460, 622.
Kaiser, Deutsche: Ferdinand III. 385. Heinrich II. 54. Joseph II (Payer von Thurn) 123, 210, 623. Rudolf II. 596. Wilhelm II. 600.
Kalbeck, Max † 510, 577.
Kalischer, Alfred 130.
Kallas, Oskar 447.
Kallistos Hieromonachos 502.
Kalmücken. J. Krohn, Mongolische Melodien 65—82.
Kamieński, Lucian 215, 638.
Kaminski, Heinrich 572.
Kammermusik. W. Altmann, Beethovens Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio 129—134, [Abdruck der Umarbeitung] 135—158. M. Gondolatsch, Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588—605. A. Orel, Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett (op. 4) 159—179. — Angezeigte Werke von: J. Chr. Fr. Bach 58 u. 633, J. S. Bach 57, Gaviniés, Geminiani 58, Händel 126f., 635, J. Haydn 318, Locatelli 58, Telemann 318. — Über K. des 18. Jh., besonders Sammartinis [mit Notenbeispielen] 85—110.
Kampanes 502.
Kant, Imanuel 248. K. Meyer, K.'s Stellung zur Musikästhetik 470—482.
Kapp, Julius 123, 438.
Karg-Elert, Sigfrid 316, 319, 438.
Karpath, Ludwig 506.
Kasia. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336.
Kastner, Emerich 160.
Kataloge:
Breitkopf u. Härtel 192, 584.
Creutzer 192.
K. W. Hiersemann 320.
R. Hönisch 256, 448.
L. Liepmannssohn 192, 512.
K. M. Poppe 64.
O. Rauthe 128.
H. Reeves 64.
Speyer u. Peters 584.
H. Treichel 448.
O. Weigel 192.
Kauder, Hugo 441.
Kauer, Ferdinand 563.
Kaufmann, Fritz Mordechai 190, 383.
Kayser, Isfried 203, 206.
Kedrenos 498.
Kehrer, Jodok 190.
Keiser, Reinhard 85.
Keller, Hermann 61, 445.
— Max 206.
— Sigismundus 343.
Kellermann, Bernhard 582.
Kellner, Johann Christoph 563.
Kelly, John 639.
Kerschagl, Joh. N., Die instrumentale Begleitung beim Schulgesange (bespr. v. Steinhagen) 43.
Kestenberg, Leo 624.
Keußler, Gerhard von 191, 448, 568.
Khevenhüller 387, 413.
Kiel, Friedrich 422.
Kielmannsegge, Baron 416.
Kienzl, Wilhelm 318.
Kiesewetter, Amtshauptmann von 182.
— Raphael 63.
Killermann, Seb., Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung (bespr. v. Steinhagen) 44.
Killing, Joseph 340, 357.
Kind, Friedrich 638.
Kinsky, Georg, Mitteilung über eine angebliche Urschrift von Rossinis „Barbier" 319. Kurzer Bericht über die LXIII. Autographenauktion von K. E. Henrici 383f. Mitteilung über die wertvollsten Stücke der Instrumentensammlung Galpin 639f.
— 437, 440, 582.
Kirchenglocken (Biehle) 503.
Kirchenmusik (s. a. Choral und Gregorianischer Choral). W. Kurthen, Studien zu W. A. Mozarts K.-Jugendwerken 194—222 und 337—381. E. Wellesz, Beiträge zur byzantinischen KM 482—502. — Besprech. über: R. Casimiri, O. di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553 (Sandberger) 51f.; Casimiri, Ercole Bernabei maestro di Capella musicale Lateranense l665—1667 (Einstein) 52; F. J. Dölzer, Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie (P. Wagner) 503; J. Gmelch, Die Kompositionen der hlg. Hildegard, phototypisch veröff. (J. Wolf) 55; J. Röck, Handschriftliche Missalien in Steiermark (J. Wolf) 56; F. Spitta, H. v. Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische KM. In: Peters-Jahrbuch 1919 (Einstein) 123; K. Weinmann, „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes (Ursprung) 124f. — Angezeigte Werke: Alessi 573, J. S. Bach 318, 441, 633, Nik. Bach 126, Bas 573, Blaveau, Bourdon 250, Buxtehude 635, Dartiguelongue 250, Österr. Denkmäler 53, Fausti 574, Fleury, Gastoué, Gatard 251, Grunsky 119, Hymnal 509, Ippoliti 575, de Monte 441, Natale, Neretti, Ott 575, Palestrina 635, Pembaur 505, H. Praetorius 635, Raeli 629, Reusing 505, Schein, Schelle 636, O. Schmid 629, M. Schneider 506, H. Schütz 318, 637, Studien zur Musikwiss. 507, Weckmann 637. — Über beabsichtigte englische Neudrucke 510. Kompositionen von W. Byrd gefunden 256, Kirchengesangstag der Prov. Sachsen geplant 640.
Kirkman, Joseph 639.
Kirnberger, Johann Philipp 423.
Kirst, Ernst 119.
Kirsten, Paul, Methodik des Gesangunterrichts in der Volksschule (bespr. v. Steinhagen) 36f.
Kißling, Bartholomaeus 589, 591.
Kjerulf, Charles 438.
Klambt, Fritz, Alte Gitarrenmusik hrsg. 1.—3. Folge (bespr. v.

A. Koczirz) 126. Lautenmusik des 16. Jahrh. hrsg. 1. u. neue Folge (bespr. v. dems.) 127.
Klafsky, A. M. 195, 202, 219, 357f.
Klavier. Besprech. über: H. Albert, Joseph Haydns K.-Sonaten II. und III. Bd. 535—552. W. Kahl, Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte 459—469. — G. Pannain, Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia da 1500 al 1730 circa (W. Kahl) 627f. — Angezeigte Bücher u. Musikalien: C. P. E. Bach-Niemann 503, J. Christian Bach 633, J. Ch. Fr. Bach 58, J. S. Bach 57, 633, Bernard 249, Bie 437, Bonaventura 573f., Breithaupt 51, Capra 574, Chantavoine, Couperin 503, 635, Delpech 251, Findeisen 189, J. Haydn 318, Kahl in Archiv f. MW 383 u. 577, Kühn, Leichtentritt 439, Leoni 575, Liszt 635, Marmontel 253, Matthay 575, 626, Naret 253, Pianista 577, Purcell 636, V. Ricci 576, D. Scarlatti 441, Selva 254, Musikal. Stundenbücher 507, Wiernsberger 255.
Kleber, Leonhard 427.
Kleefeld, Wilhelm 123.
Kleist, Heinrich von 244.
Klemetti, Haikki 191.
Klemm, Johann 604.
Klemperer, Victor 383.
Klengel, A. A. 466.
— Paul 58.
Klesatl, Remigius 203.
Klötzer, 9, 21.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 9, 123.
Klose, Friedrich (Knappe) 438.
Kloß, J. 124.
Knappe, Heinrich 438.
Knauthe, Chr. 180, 182, 603.
Knayer, C. 459f.
von Knoch 180.
Knöfel, Johann 594.
Knöll, Heinz 512.
Knorr (um 1760), Kantor 180.
— Iwan 504, 630.
Kobald, Karl 504.
Koberger 201.
Koch (Wien, Violinist) 412.
— Librettist um 1784 3.
— Ernst 590, 593.
— [Friedrich Ernst?] 319.
Koczirz, Adolf. Besprech. über: F. Klämbt, Alte Gitarrenmusik hrsg. 1.—3. Folge. — Ders., Lautenmusik des 16. Jahrh. hrsg. 1. und neue Folge 126f. H. Scherrer, Die meist gesungenen deutschen Choräle aus 5 Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre 636f.
Kodinos 321.
Köchel, Ludwig Ritter von 207, 211f. 357, 412.
Kögler 319.
Köhler, Friedrich Albert 565.
Königsperger, Marian 203f., 206, (ein Offertorium aus op. 2 abgedruckt) 362—365.
Körner, Gottfried 8f., 20.
Kötzschke, Hanns 319.
Kofler, Leo 504.
Kohlenberg, Tänzerin 229.
Kolbe, Johann Karl 563.
Kondakoff 486.
Kongresse. Ankündigung für Turin 384, für Paris 584.
Konstantin Porphyrogennetes 484.
Kontrapunkt. (Bas) 573, (Krehl) 55, (E. F. Richter) 56, (H. Riemann) 629.
Konzert (Müller-Reuter) 579.
Kopfermann, Albert 432, 434.
Koppel-Ellfeld, Franz 192.
Kornfeld, Robert und August, Methodische Anleitung für den Gesangunterricht an Volksschulen (bespr. v. Steinhagen) 38.
Korngold, Julius 316.
Kosmas von Jerusalem 499f.
Kosselhut, Wolfgang 594.
Kozeluch, Leopold 318.
Krabbe, Wilhelm 195, 212, 434.
Kräbe, L. 9f.
Kralik, Richard von 195, 198, 508.
Kramer (18. Jahrh.) 186.
Krantz, Christoph 601.
Krasin, Boris 67, 69.
Krause (18. Jahrh.) 186.
— Christian Gottfried 186.
— Emil 624, 635.
Krebs, Carl, Meister des Taktstockes (bespr. v. A. Einstein) 316f.
— 438.
— Ehrenfried Christian 186.
— Johann Gottfried 186.
— Johann Ludwig 186.
Krehl, Stephan 46, 55, 123, 190, 438, 625. — (Reuter) 629.
Kreisig, Martin 111, 628.
Kreißle von Hellborn, Heinrich 554, 561.
Krenek, Ernst 572.
Kretschmer, Paul 325.
Kretzschmar, Hermann 20f., 27, 50, 58, 111f., 114, 116, 118, 123, 182, 190, 257f., 263, 265, 313, 355, 357, 416, 470, 472f., 476, 479, 509f., 520, 569, 600, 623.
Kreutzer, J. 632.
— Leonid 506.
Krieger, Adam 580.
Kröpfel, Tänzerin 229.
Krohn, Ilmari, Mongolische Melodien 65—82. Kleine Mitteilung über die Sammlung esthnischer Volkslieder 447.
Kroll 117.
Kroyer, Theodor, Die zirkumpolare Oper. In: Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1919 (bespr. v. A. Einstein) 122f.
— 61, 444, 582, 638.
Krückeberg, Elisabeth 569.
Krug, Walter. E. Decsey, Bruckner. Versuch eines Lebens (Bespr.) 52f.
— 246.
Kruis, M. H. van't 123.
Krumbacher, Armin 439.
— Karl 321f., 325f., 328, 495, 499, 501.
Kruse, Georg Richard 318.
Krutschek, Paul 360.
Krutthoffer 384.
Küffner, Joseph 126.
Kügele, Richard 441.
Kühn, Elsbeth 439.
Kühnel, [August?] 583.
Künste, Freie, s. Artes liberales.
Kufferath, M. 264, 270, 296.
Kuhnau, Johann (Mus. Stundenbücher) 507.
Kullak, Franz 434.
Kunwald, Ernst 506.
Kunze, Carl Heinrich 563.
Kunzen, Adolf Carl 85.
Kupelwieser, Leopold 556f.
Kurth, Ernst 59, 127, 316, 442.
Kurthen, Wilhelm, Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken (bis zur ersten italienischen Reise) 194—222 und 337—381.
Kurz, Franziska 410.
— (-Bernardon), Johann Joseph Felix von 405, 408—414; (Pirker in: Museion) 579.
— Theresia 406, 410f.

L

La Calle, Dichter 309.
Lach, Robert, Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik 223—237, dazu eine Mitteilung 448.
— 62f., 319, 446, 578f.
Lachner, Franz 112.
La Laurencie, Lionel de 251.
La Mara 123, 190, 439, 578, 625.
Lambinon-Quartett 572.
Lamont, Henry de 252.
Lampillas 311.
Lamprecht, Karl 30.
Land, J. P. N. 386.
Landi, Stefano 392.
Landormy, Paul 252.
Landsberg, Ludwig 431.
Landsberger 431.
— Jakob 432.
Langanki, Hugo, Die technischen Gesangsübungen in der Volksschule (bespr. v. Steinhagen) 39.
Langlois, Ives 252.
Lanner, Joseph (Mus. Stundenbücher) 507.
La Roche, Charles 256.
— Johann (Gugitz) 504.
Laserna 310.
Lassus, Orlandus. R. Casimiri, O. di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553 (bespr.

v. Sandberger) 51f. — (van den Borren) 250. — 32, 43, 441.
Laub, Th. 517.
Laudani, A. 575.
Launis, Armas 71, 447.
Laute. Besprech. über: L.-Musik des 16. Jahrh. hrsg. v. F. Klämbt. 1. und neue Folge (Koczirz) 127. H. Scherrer, Die meist gesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre (Koczirz) 636f. — Angezeigte Werke: J. S. Bach-Bruger, -Jöde 633, Boivie 437, Gnauck 55, Rongalli 636, Torri 576.
Lavignac, Albert 251f.
Lavoix fils, Henri 417, 420.
Lebrun, Franziska 563.
Ledebur, C. von 460.
Ledeźchi 412.
Leeser, Anna 382.
— Walter W. 382.
Le Grand, Librettist 9.
Lehmann, Lilli 383, 635.
Leibniz, Gottfried Wilhelm 479.
Leichtentritt, Hugo, Musikalische Formenlehre. 2. Aufl. (bespr. v. H. Wetzel) 625f.
— 51, 383, 439.
Leidolff 412.
Leiningen (Valentin) 631.
Leipzig (Schering, Archiv f. MW) 383, (W. Lange) 439, Musikwissensch. Institut der Universität 583.
Leisentritt 592, 601.
Leitzmann, Albert. Besprech. über: W. Rohl, L. van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben 627; M. Unger, L. van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tob. Haslinger in Wien, A. M. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel 630f.
Lendvai, Erwin 572.
Lenz, Leopold 119.
Leo, Leonardo 427.
Leonard, Lotte 567.
Leonhard, Bischof von Basel 360.
Leoni S. 575.
Leonin 569.
Le Roy, Adrien 636.
Lert, Ernst 504.
Le Senne, Camille 251.
Lessing, Gotthold Ephraim 3.
Lewicki, Ernst. L. Schiedermair, W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen (Bespr.) 578f.
— Rudolf von † 383.
Lewy, Heinrich 2.
Leyding, [Georg Dietrich?] 434.
Libano 412.
Libentius, Martin 596.
Lichtenberger, Abraham 604f.
Liebert, Reginald 318.
Liebing, Arno 55.
Lied (s. a. Volkslied, Troubadours). R. Haas, Teutsche Comedie Arien 405—415. — Besprech. über: K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. (Einstein) 314f. L. Hirschberg, Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker (Th. W. Werner) 119. H. Spieß „Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht", und: K. Weinmann, „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes (Ursprung) 124f. — Angezeigte Bücher: Brancour 250, Antiche cantate, arie 441, Flaux 251, Granier 252, Wiener Lied 318, Musikal. Stundenbücher 507, Tiersot 254.
Liegnitz. Herzog Heinrich 594.
Lienau, Robert 314.
Ließem, Remerus 639.
Lietzmann, Hans (Sievers) 630.
Ligniville, Marchese 197.
Lilieneron, Rochus von 593.
Lillo, Dichter 406.
Lind, Jenny 128, (Elmblad) 189.
v. Lindemann, Hofrat 3f., 6, 9ff., 19.
Linden, Ilse 626.
Lindgren, Adolf 514, 517.
Lindsey, William 639.
— -Mason, Leslie 639.
Lipps, Theodor 581.
Lissauer, Ernst 317.
Liszt, Franz. Vorlesungen über L. 58, 61, 445. 87, 130, 275, 314f., 571, Beratung über eine Gesamtausgabe 582, 628, 633, 635.
Litala, L. de 575.
Literes 310.
Liturgik. F. J. Dölger, Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie (bespr. v. P. Wagner) 503. — Angezeigte Bücher: Batiffol 249, Guéranger 252.
Litzmann, Berthold 115.
Lisá 311.
Löben, Georg von 600.
Locard, E. 253.
—, P. 251.
Locatelli, Pietro 58, 424.
Loewe, Johann Jakob 447.
— Karl 119.
Lolli, Antonio. A. Moser, Arcangelo Corelli und A. L. Zwei künstlerische Ehrenrettungen 415—425.
Lommatzsch, Erhard, Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen (bespr. v. J. Wolf) 55f.
Lonati, Carlo Ambrogio 417, 420.
Longfellow, Henry Wadsworth 307.
Longo, A. 459.
Lope de Vega 310.
Lopez, Fray Miguel 311.
Lorentz, Christiane Friederike 409.
Lorenzen, Hermann 572.
Loret, V. 253.
Losano 387.
Losch, Philipp 434.
Lotti, Antonio 214f., 218, 340, 357, 427, 583.
Louet (Louel), Arist 126.
Louis, Rudolf 190, 294, 383, 630.
Lubrich, Fritz 319, 506.
Ludwig, Friedrich 60, 444, 569.
Lübeck, K. 489.
—, Vincent 434, 448, 567.
Lück, St. 357.
Lütge, Karl 600.
Lütgendorff, Leo Freiherr von 639.
Lugo (M. Rossi) 576.
Luigini 29.
Lully, Jean Baptiste 254, 317.
Lustgarten, Egon 441.
Luther, Martin 119, 598.
Lutz, Johanna 556f.
Lyr, René 251.
Lyser, Johann Peter 578.
Lysippos 30.

M

Maas, P. 496.
Machado, Juan 310.
Machinger 599.
Maclean, Charles 251.
Macler, Frédéric 252.
Macran 323.
Maecklenburg, A. 471, 479.
Maerz, Gustav 439.
Magnard, Albéric (Boucher) 250.
Magrini, Giuseppe 575.
Mahillon, Victor 440.
Mahler, Gustav. Angezeigte Bücher: Bekker 437, Specht 506, Stefan 507. — Vorlesung über M. 62, M.-Fest 439, 511, 571.
Maiberg, J. W. 406, 409.
Mailand (Cesari) 574.
Mainguy, H. 252.
Mainwaring, John 419.
Malherbe, Charles 129, 200, 208.
Malipiero, G. F. 575.
Malta, Kirchenkomponist 186.
Mandyczewski, Eusebius 160, 441, 579.
Manfredi, Filippo 424.
Manger, Carmina 382.
Mannheimer Schule 83, 160f.
Manskopf, Nicolas 191.
Mantovani, T. 575.
Mantuani, Josef 357f.
Manuel, Roland 253.
— Argyropoulos 502.
— Chrysaphes 502.
— Panaretos 502.
— Thebaios 502.
Maquaire, Arthur 253.
Mara (Schmeling), Elisabeth 6, 11.
Marais 583.
Marcabru. A. Franz, Über den Troubadour M. Vortrag (bespr. v. J. Wolf) 53.

Marcello, Benedetto 522, 563.
Marchettus von Padua 31.
Marciano, E. 574.
Margis, Meta 620.
Mariani, Dichter 413.
Marin (Spanier) 310.
Marini, Biagio 392, 566.
Markos, Metropolit von Korinth 502.
— Hieromonachos 502.
Marmier, Mme J. 253.
Marmontel, A. 253.
Marnold, Jean 253.
Marpurg, Friedrich Wilhelm 182, 192, 216, 359, 420.
Marschner, Heinrich 512.
— J. 474.
Marsop, Paul 573.
Martellini, Marchesa 576.
Marti, Joan 310.
— y Marvá, Jaume 310.
Martienssen, C. A. 10
— Franziska 383.
Martini, Giovanni Battista (Padre) 197f., 202, 358f., 361, 578.
Martucci, Giuseppe (Capua) 574, (Leoni) 575.
Marty, Georges 418.
Marx, Adolf Bernhard 4, 159, 460, 631 f.
— H. A. 582.
— -Kirsch, Hedwig 582.
Marxer, Franz Anton 210f.
Marzi, G. M. de 575.
Mascagni, Pietro (Cogo) 574.
Maschek, Vincenz 563.
Masson, Paul Marie 251.
Massougnes, Georges de 253.
Mathias, Franz Xaver 53.
Matiegka, Wenzeslaus Thomas 126, 632.
Matteo, Violinist 415.
Matthay, Tobia (Capra) 574, 575, 626.
Matthes, Wilhelm 584.
Mattheson, Johann 511.
Mattiessen, Emil 569.
Mattioli, E. 575.
Mattis, Madame, Tänzerin 229.
Matzke, Hermann 64.
Mauclair, Camille 253.
Maufret, Paul 253.
Maurer, Julius 4, 9.
Mausolf, Werner 439.
Mayer (Wien) Oboist 412.
— Angiol. 229.
— Katharina 410f.
— -Reinach, Albert 61, 445.
Mayrberger, Carl 294.
Mayreder, Rosa 632.
Mazolla, C. 20.
Mederitsch (Gallus), Johann 119, 412.
Mee, J. R. 467.
Mehlig, Tänzerin 229.
Méhul, Etienne-Henri 508.
Meier, Georg 635, 637.
— G. Fr. 474.
Meinck, E. 383, 439, 578.
Meissonier, Joseph 126.
Meister, Joachim 593.
Meißler, G. F. 186.
Meißner, A. G. 2ff., 6, 8—11, 19ff.
— Bruno 439.
— R. 195.
Melanchton, Philipp 29.
Mendelssohn, Arnold 319.
— Moses 3, 473.
— -Bartholdy, Charlotte 459.
— Ernst 434.
— Fanny 459f., 468.
— Felix. W. Kahl, Zu M.'s Liedern ohne Worte 459—469. — (Hensel) 624, (Musikal. Stundenbücher) 507. — 112, 306, 317, 432, 434, 437, 511f., 605, 607.
— Paul 459.
Mendheim 431.
Mengelberg, C. Rudolf 439.
Mennicke, Carl 7, 162.
Merbecke, John 510.
Mérigeault, D. 253.
Merques 318.
Mersmann, Hans 133, 319, 604.
Mesarites, Nikolas 322ff.
Meschaert, Johannes (Martienßen) 383.
Messe. J. Smend, Die römische M. 124, (bespr. v. P. Wagner) 580. — Angezeigte Werke: Nik. Bach 126, Groschwitz 577, Studien zur Musikwiss., Musikal. Stundenbücher 507. — E. Wellesz über die byzantinische M. 487—490.
Mestrino, Nicolo 424.
Metastasio, Pietro (Stendhal) 254. — 3, 9f., 384, 413.
Metrophanes Blemmydes 502.
Mexiko (Genin) 251.
Mey, Curt 628.
Meyberg, Rosa 410.
Meyer, Gertrud 627.
— Kathi, Kants Stellung zur Musikästhetik 470—482.
— Über ihren Ortsgruppenvortrag Berlin 255.
— Wilhelm 317, 627.
— Wilhelm (Philologe) 322, 325ff.
Meyerbeer, Giacomo (Kapp) 123. — 119, 305, 307, 428, 434, 512, 614, 630.
Meyerolbersleben, Max (Siber) 580.
Michael Ananeotes 502.
— Palàologos 483.
Michel, Eugen, Hörsamkeit großer Räume 383, (bespr. v. J. Biehle) 504f.
Michelangelo 30, 241, 572.
Middelschulte, Wilhelm 572.
Migne 586.
Migot, Georges 505.
Militärmusik (Brenet) 250, (Lamont) 252.
Millet, Luis 312, 511.
Millitz, Theatermaler 228.
Mistral 306.
Mitjana, Rafael 251.
Mitteilungen der DMG 62, 190, (3. Mitgliederversammlung) 193, 255, 446, 509, 580, 637.
— (Kleine) 63, 127, 191, 255, 319, 447, 509, 581, 638.
Mizler, Lorenz 221, 357.
Möckel, Otto 382.
Möller, Walter 439.
Mohaupt, Franz, Aus meinen Gesangstunden (bespr. v. Steinhagen) 38.
Mohr, Joseph. H. Spies, Über J. M., den Dichter von „Stille Nacht" (bespr. v. O. Ursprung) 124.
Mokrauer-Mainé 264.
Molinari, B. 441.
Molino 632.
Molitor, Simon Franz 57, 126, 318, 385.
Monaldi, G. 575.
Mone, F. J. 491.
Mongolen. J. Krohn, Mongolische Melodien 65—82.
Monn, Georg Matthias 83, 160.
Monodram. In Dresden 1ff., (Paër) 318.
Monsigny, Pierre Alexander 18.
Montanelli, Archimede 575.
Monte, Filippo de 441.
Monteverdi, Claudio (L. Schneider) 254. — 31, 255, 385, 392, 395, 402, 441.
Monti, Cavaliere 228.
Montmorency, Duc de 578.
Montserrat, Andreu de 310.
Monza, Carlo 92, 99.
Moos, Paul 262.
Morales, Cristoforo 304, 309, 311.
Moreno, Juan 304, 311.
Morera, Dichter 307.
Morini, Nestore 575.
Moritz, Instrumentenfabrik 382.
Morlaye, Guillaume 636.
Morley, Thomas 510.
Morold, Max 56.
Moscheles, Ch. 464.
— F. 464f., 467.
— Ignaz 462—465, 467ff.
Moschianos 502.
Mosel, Hofrat von 555.
Moser, Andreas, Arcangelo Corelli und Antonio Lolli. Zwei künstlerische Ehrenrettungen 415—425.
— Hans Joachim 60, 121, 444, 519, 594f., 627.
Moussorgsky, Modeste (Robert) 254.
Movius, Caspar 603.
Mozart, Constanze 196ff.
— Leopold 194, 196—200, 202, 206, 208—213, 215f., 218f., 337, 339, 342, 347, 351—354, 358f., (Kirchenstücke abgedruckt) 366—374, 384.
— Marianne 196.
— Wolfgang Amadeus. W. Kurthen, Studien zu M.'s kirchenmusikalischen Jugendwerken 194—222 und 337—381. — Be-

sprech. über: M.'s Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen, hrsg. v. Schiedermair (E. Lewicki) 578f. — Angezeigte Bücher: Beer-Hofmann 622, Gervais 251, Krebs 438, Lert 504, Lyser 578, W. Meyer 627, Pirker 579, Rolland 254, O. Schmid 506, Smekal 439, Stendhal 254, Musikal. Stundenbücher 507. — 4, 20, 30f., 94, 121, 162, 164, 179, 223, 227f., 241, 243, 275, 305f., 308, 317f., 20 unveröff. Autogr. 319f., Autogr. einer Violinsonate 384, 427, 431f., 434, Mitteilung über eine unbekannte Sonate 510, 512, 532; M. u. Haydn in Klaviersonaten 538ff., 542—546, 548, 550f.; 569, Bericht von W. Upmeyer über 8 Veranstaltungen der M.-Gemeinde Hannover 583, M.-Jahrbuch an Stelle der Mozarteums-Mitteilungen 584, 607, 614, 621, 623, 631, 634f.

Müller (Mainz), Instrumentenfabrik 382.

— (Paderborn), Prof. 569.

— Tänzerin 229.

— A. 514f.

— Erich 413f.

— Martha 510.

— Walter, 194, 203, 213, 218, 222, 340, 348, 351f., 357.

— Wilhelm 554.

— -Blattau 583.

— -Reuter, Theodor. Seine Bibliothek 256 u. 448, 579.

— -St. Florian, Fr. 124.

München (Peslmüller) 505.

Mugellini, Bruno 58, 633.

Muller, Daniel 254.

Muncker, Franz 61.

Munktell, Helene 439.

Muris, Johannes de 29, 31.

Musatti, Cesare 575.

Musikästhetik. (s. a. Hermeneutik, Musikbetrachtung). A. W. Cohn, Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft 46—50. A. Heuß, Beethoven in der jüngsten Vergangenheit [gegen Pfitzner] 237—249. Kathi Meyer, Kants Stellung zur M.-Ä. 470—482. A. Schmitz, Die ästh. Anschauungen Rob. Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111—118. — Besprech. über: A. Prüfer, Musik als tönende Faustidee (E. Schmitz) 628f. — Angezeigte Bücher: Bernard 249, Bonaventura 573, Donà 574, Giacobini 575, Hauer 189, Höckner 190, Migot 505, Nacalumi 575, Pauer 253, Russolo 576, Scheffler 506, Weißmann 125. — Über einen Diskussionsabend Berlin 446f. Über Weidls Ortsgruppenvortrag Prag 581.

Musikbetrachtung. A. W. Cohn, Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft 46—50. A. Einstein, Oswald Spengler und die Musikgeschichte 30ff. P. Wagner, Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus 21—29. — Besprech. über: S. v. Hausegger, Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze (Einstein) 624. C. Sachs, Barockmusik, in: Jahrbuch Peters 1919 (Einstein) 122. — Angezeigte Bücher: Augé 249, Bekker 503, Bellaigue 249, Bourguès-Denéréaz 623, Cocteau 250, Cohn-Hendel 437, Fano 574, Giacobini 575, Jouberton 252, Marquaire 253, Möller 439, Neretti 575, Petitludes 253, Pignatelli 575, Pratella, Rensis 576, Rivière 580, Rutz 505, Scheffler 506, Schenker 629, Torrefranca 576, Van de Velde 254, Vuillermoz 507, Zederbauer 580.

Musikgeschichte. A. Einstein, Oswald Spengler und die MG 30ff. M. Gondolatsch, Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588—605. P. Wagner, Aus der MG des deutschen Humanismus [über Gresemund] 21—29. — Besprech. über: K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. (Einstein) 314f. L. Hirschberg, Die Kriegsmusik der Klassiker und Romantiker (Th. W. Werner) 119. E. Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik (Kahl) 316. F. Wunder, Der Singkranz Heilbronn 1818—1918 (Werner) 508. — Angezeigte Bücher: Aber 621, Archiv f. Musikwiss. III, 2, 577, Bergh 189, Bertrand 249, Bonaventura 573, Bouvet 250, Cenciarini 574, Combarieu, Dandelot 250, Encyclopédie 251, Friedrichs 316 u. 504, A. Fritz 504, Kretzschmar 123, Landormy, Lavignac 252, H. J. Moser, Naumann 627, Norlind 505, Pannain 575, v. d. Pfordten 124, Pizzetti, Pratella 576, Prosniz 505 u. 579, Rensis 576, Riemann 505, 629, Rolland, Rougnon 254, Sandberger 506, Saviotti 576, Schering 506, O. Schmid 629, Servières 254, F. Stein 580 u. 630, Storck 317, Untersteiner 580, Valentin 631, J. Wolf 632.

Musikinstrumente (s. a. die einzelnen Instr.). G. Kinsky, Mitteilung über die wertvollsten Stücke der MJ-Sammlung Galpin 639f. C. Sachs, Die staatliche MI-Sammlung zu Berlin i. J. 1920 382. — Besprech. über J. Schlosser, Die Sammlung alter MI [in Wien]. Beschreibendes Verzeichnis (Sachs) 440f. — Angezeigte Bücher: Brancour 503, Fara 574, Grillot de Givry, Guiraud 252, Rodet 254, Ruth-Sommer 317, Sachs im Archiv f. Musikwiss. 577, Sachs 629, Torri 576. — Über einen Diskussionsabend Berlin 446f.

Musikkritiker. Bericht über die 6. Hauptversammlung des Verbandes deutscher MK 583f.

Musikpflege. M. Gondolatsch, Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588—605. — Besprech. über: H. Höckner, Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik (Braun-Stern) 438. F. Jöde, Musikal. Jugendkultur (Steinhagen) 40f. — Angezeigte Schriften: Fetzer 504, Höckner 504, 578, Jöde 504, Kestenberg 624, Neugestaltung 317, Parrini 575.

Musikstudium. P. Wagner, Universität und Musikwissenschaft. Rede (bespr. v. A. Einstein) 631f. — (Eisenmann) 315.

Musiktheorie. L. Bonvin, Lösung eines Rätsels in Guidos Mikrolog (Kap. 15) 585—587. — Besprech. über: H. Bäuerle, Kleine musikalische Grammatik (Steinhagen) 45. E. Breslauer, Melodiebildungslehre auf Grund des harmonischen und rhythmischen Elements (Steinhagen) 44. Faißt-Lang, Akkordlehre (Steinhagen) 44. Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius, veröff. v. C. Vivell (Ursprung) 53ff. H. Leichtentritt, Musikal. Formenlehre. 2. Aufl. (Wetzel) 625f. K. Pieper, Praktischer Leitfaden zur Modulationslehre (Steinhagen) 44. H. Scholz, Harmonielehre (Th. W. Werner) 629f. L. Wuthmann, 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler. 3. Aufl. Derf., Generalbaß-Spielübungen (Werner) 56f. — Angezeigte Bücher: Alberani, Boch 573, Bölsche 503, Bußler 51, Danhauser 250, Grabner 316, Gruyer, Guiraud 252, Heinze 578, d'Indy, Jacquinot 252, Karg-Elert 316, Knorr, Konservatorium 504, E. Krause 624, Krehl 123, 190, 438, 625, Louis 190, 383, Magrini 575, Marmier, Maufret 253, Pedron

575, A. u. E. F. Richter 56, E. F. Richter-Sandré 579, Riemann 317, 580, Salaghi 576, Wöß 632, Wohlfahrt 125, Wuthmann 317.
Musikunterricht s. Musikpflege.
Mylich, Stefan 596, 598.
Mylius, Martin 588f., 591ff., 597ff.

N

Nacalumi, G. D. 575.
Nadel, Arno 441.
Nägele, Anton 314.
Nägeli, Hans Georg 33, 35, 466.
Nagel, Willibald 578, 588, 598, 640.
Nagelstädter, Tänzerin 229.
Nardini, Pietro 421, 424f.
Naret, Dosie 253.
Nascimbeni, G. 575.
Natale, G. M. 575.
Natorp, Paul 35, 41, 439.
Naue, Johann Friedrich 427f.
Naumann, Emil 627.
— Johann Gottlieb 2—6, 8—11, 13ff., 17—21, 197.
Navarro, Juan 308, 310.
Navas 310.
Nebel, Tänzerinnen 229.
Neefe, Christian Gottlob 2, 7, 19f., 563.
Nef, Karl 58, 64, 440, 442, 510, 588, 597.
Nefedjev, N. 66f.
Neitzel, Otto 264, 270.
Nemai, Josef 446.
Neretti, L. 575.
Nestroy, Johann 189.
Nettl, Paul. Persönliche Bemerkung zu einer Besprechung 256. Ortsgruppenbericht Prag 580f.
— 447, 507, 510.
Neumann 484.
— (-Görlitz) 600.
— Johann Friedrich 181.
— Johann Leopold 4ff., 8ff., 15—18.
— Matth. 605.
Neumen. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen N. II. Die Hymnen der Kasia 321—336.
Neuschel, Jorg 639.
Nicolai, Friedrich 198, 201, 210, 337.
— Gustav 119.
— Otto 430, 512.
— Valentin 563f.
Niederländer. Preisausschreiben für eine Schrift über ihre Verdienste 63f.
Niemann, Walter 259, 503.
Nietzsche, Friedrich 476, 571, 575.
Nigmann, Korona Eleonore 183.
Nihlén, Axel 189.
Nikephoros Ethikos 502.
Nikisch, Arthur 63, 638.
Nikolas Mesarites 322ff.
Nikomachos 324.
Nilles 501.
Nilos der Jüngere 501.
Nin, Joachim 304f.
Nissen, Georg Nikolaus 196ff., 208, 210, 355.
Nitschke, Andreas 605.
Nitzsche, Johann 600f.
Noack, Friedrich 59, 443.
Noblet, A. 253.
Nodermann, Preber 318.
Noë, Oskar 627.
Noguera 312.
Nohl, Ludwig 317, 432.
— Walter, Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben 383, (bespr. v. A. Leitzmann) 627.
Norlind, Tobias 128, 191, 505.
— -Hennerberg 128.
Norman, Barak 639.
Norwegen (Musikhistorie) 440.
Notation. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336. — (Bayer) 249.
Nottebohm, Martin Gustav 159f., 241, 248.
Novák, Viteslav (Leoni) 575.
Novalis 111.
Nowotny 432.
Nucius, Johann, Vier Motetten. Hrsg. zum 300. Todestag des Komponisten von B. Widmann (bespr. v. O. Ursprung) 441.
Nurok, A. 68.

O

Oddone-Manera, M. A. 575.
Odo von Clugny 53f.
Oehlke, Waldemar 621.
Örtel, A. 119.
Österreich (s. a. Wien). Kaiser Ferdinand III. 385, 387; Philipp (von Spanien) 385ff. Kaiserinnen Eleonore 387, Maria Anna 385, 387. Erzherzöge Franz Ferdinand 440, Don Juan d'Autriche 386, Leopold Wilhelm 386f. Erzherzogin Claudia 387. — (Alpenlieder) 318.
Oettingen-Wallerstein, Fürst Ernst von 383.
Offenbach, Jacques (Rieger) 580.
Oginago 311.
Okeghem, Johann 27.
Oktavin, Adlersches 382.
Olander, Valborg 439.
Olzewska, Maria 568.
Omar Chajjam 572.
Oost, P. van 67.
Oper. S. Anheißer, Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik. Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners 257—304. R. Engländer, Dresden und die deutsche O. im letzten Drittel des 18. Jh. 1—21. R. Haas, Gioseppe Zamponis Ulisse nell'Isola di Circe 385—405. Ders., Teutsche Comedie Arien 405—415. R. Steglich, Händels O. Rodelinde und ihre Göttinger Bühnenfassung 518—534. Ders., Die Händel-O.-Festspiele in Göttingen 615—620. — Besprech. über: E. Istel, Revolution und O. (Cohn) 120f., Th. Kroyer, Die zirkumporare O. In: Jahrbuch Peters 1919 (Einstein) 122f. — Angezeigte Bücher: Annesly 621, Baccarani, Bernetti 573, Bettelheim 437, Bie 189, Boehn 437, Bonaventura 573, Cametti Cerquetti, Cogo 574, Chop 623, Dahl 438, Fondi 574, Gheusi 251, Golther 503, Golz 577, Graap, Gugitz 504, Händel-Hagen 438, Hagemann 578, Hagen 623, Iselin 190, J. Korngold 316, Lert 504, Mantovani, de Marzi, Mattioli 575, Mausolf 439, Meinck 578, Monaldi 575, Montmorency 578, Nascimbeni, Oddone, Pavan 575, Payer von Thurn 123, v. d. Pfordten 505, Pirker 579, Pizzetti 575, Radiciotti, Rensis 576, Rolland 254, Roncaglia, Rossi, Saviotti 576, L. Schmidt, Scholtze 506, Setaccioli 576, Soubies 254, Specht 506, Springer 577 u. 630, Storck 630, Stoullig 254, Studien zur Musikwiss. 507, Alt-Wiener Theater 437, Theaterlieder 189, Trebbi 576, Wiel 577.
Operette (Rieger) 580, (Sedaine) 630.
Ophüls, G. 579.
Opitz, Martin 600.
Oppenheim, Hans 505.
d'Or, Tänzer 229.
Oratorium. (Kretzschmar) 190, (Saviotti) 576. — Über Kathi Meyers Ortsgruppenvortrag Berlin 255.
Orchester. (Malipiero) 575, (Mauclair) 253, (B. Ricci) 576, (Volbach) 631.
Ordonez, Carlo d' 564.
Orel, Alfred, Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett (op. 4) 159—179.
— 318, 507.
— Dobroslav 636.
Orgel. Angezeigte Bücher: L. Hartmann 624, Kehrer 190, Laudani, Montanelli 575, Raugel 253, Rossi-Tebaldini, Sangiorgio 576.
Orient. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336. Ders., Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik 482—502 — Angezeigte Bücher: Meißner 439, Wellesz 317, Wiedemann 508.

Ortlepp, Carl 622.
Ortsgruppenberichte:
Berlin 255, 446, 637.
Heidelberg 638.
München 190, 509.
Prag 580.
Zürich 447.
Osburg, Wilhelm 578.
Ott, K. 575.
Ottenwall, Anton 558.
Ottinger, Tänzer 229.
Otto 180, 182, 185f.
Ottoboni, Kardinal 419.

P

Pacher 412.
Pachler, Marie 558.
Padua (Brunelli) 574.
Paer, Ferdinand 20, 318.
Päsler, Karl 318.
Paetel, Hermann 433.
Paganini, Nicolo (Jarosy) 438, (Eberhardt) 577. — 320.
Paisiello, Giovanni 540.
Palero, Fernandez 311.
Palestrina, Giovanni Perluigi da 30f., 43, 51f., 57, 195, 306, 311f., 357, 360, 431, (Mus. Stundenbücher) 507, 580, (Raeli) 629, 635.
Palotta, Matteo 357.
Pannain, Guido, Le origini e lo sviluppo dell arte pianistica in Italia dal 1500 al 1730 circa (bespr. v. W. Kahl) 627f. — 575.
Panzer, Pankraz, Neuer Lehrgang des Gesangunterrichts (bespr. v. Steinhagen) 37f.
Papst Benedikt VIII. 54, Clemens VIII. 29, Gregor XIII. 29, Johann XIX. 54, Paul V. 580, Pius X. 311, 360, (Alessi) 573.
Paradies, M. Th. 318.
Paranikas 322.
Parhamer, Ignaz 210.
Parisot, J. 253.
Parrini, R. 575.
Parry, Charles Hubert (Streatfield) 254.
Pasch, Oskar 628.
Paskevic, V. 67.
Pasquali, Nicolo 564.
Pasquini, Bernardo 628.
Patiño 310.
Patti, Adelina 123.
Pauer, Ernst 253, 459.
— Max 638.
Paul, E. 319.
Pauli, Matth. 605.
— W. 20.
Paulke, Karl 180, 186f., 189, 510f.
Paumgartner, Bernhard 441, 507.
Pavan, G. 575.
Payer von Thurn, Rudolf 123.
Pedrell, Felipe. A. Reiff, F. P. zum 80. Geburtstag, 19. 2. 1921 [1. Persönlichkeit, 2. P. als Musikhistoriker] 304—313. — (J. Wolf, A. Reiff, im Archiv f. M.-W.) 383, (Anglès) 577.
Pedron, C. 575.
Pedronco, Maler, und Frau Gelsomina 413.
Pedrotti, Carlo 191.
Pembaur, Joseph 459.
— Karl 505.
Peñalosa, Francisco 308.
Pennequin, Louis 253f.
Pente, Emilio 637.
Penzel, Christian Friedrich 433.
Pérez, Ginesius 309.
Pergolesi, Giovanni Battista 84ff., 88, 90, 95f., 214f., 311, (Colocci) 574.
Perotin 569.
Perry, Thomas 639.
Peslmüller, Joseph 505.
Pestalozzi, Johann Heinrich 40.
Peterlechner, Franz 124.
Peters, C. F. Jahrbuch der Musikbibliothek für 1919, 26. Jahrg. Hrsg. v. R. Schwartz (bespr. v. A. Einstein) 122f., 314.
Petersen, Wilhelm 571.
Petitludes, C. 253.
Petrarca 55, 233.
Petri, Egon 58, 633.
— Georg Gottfried. M. Gondolatsch, G. G. P., Kantor in Görlitz 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß 180—189. Tochter Christiane Eleonore, Gattin Korona Eleonore 183.
— Johann Samuel 186.
Petrillo 416.
Petrucci, G. 577.
— Ottaviano 431.
— Paul 253.
Petyrek, Felix 441.
Pfaff (Papa), Friedrich 589, 591.
Pfalz. Kurfürst Maximilian Joseph und Gattin Caroline 564, Ludwig VI. 594.
Pfeffer, Paul 605.
Pfeil, Heinrich 126.
Pfitzner, Hans. Gegen seine Musikästhetik A. Heuß 237—249, (Seidl) 630.
Pfleiderer, Alfred 623.
Pfohl, Ferdinand 264, 270, 289.
Pfordten, Hermann von der 61, 123f., 190, 262, 445.
Phardibukes Protopapas 502.
Piancastelli, C. 574.
Piccini, Niccolò 86, 637.
Pichon, Léon 503.
Pielke, Walter (über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin) 446.
Pieper, Karl, Praktischer Leitfaden zur Modulationslehre (bespr. v. Steinhagen) 44f.
Pierray, Claude 639.
Piferrer 311.
Pignatelli, F. 575.
Pijzel, E. D. 64.
Pincus-Linde, Frau 568.
Pinder, Wilhelm 533.
Pinelli, Johann Baptista 594.
Piot, M. Ch. 386.
Pirker, Max 405, 579.
Pirro, André 64, 584.
Pisling, Siegmund 506.
Pitoni, Giuseppe Ottavio 340.
Pitra, Jean Baptiste 325f., 491—494, 496, 502.
Pitrot, Tänzer 229.
Pizzetti, Ildebrando (Fondi) 574, 575f.
Planté, Francis (Dandelot) 503.
Plato (Langlois) 252. — 113, 491.
Plutarchos 323.
Pochhammer, Adolf 263.
Podleska, Sängerin 6.
Pölchau, Georg 426ff., 630.
Pöppelmann 532f.
Pohl, Karl Ferdinand 198, 354, 411.
— Richard 279.
— [Wilhelm?] 318.
Polaci [Polazzi?] 96.
Polen (Gauche) 251, (Jachimecki) 190. — König Ladislaus Jagiello 190.
Polykletos 30.
Pons, Antonio 312.
Popilius 591.
Poppen, Hermann 319, 444, 579, 638.
Porges, Heinrich 263, 283.
Porphyrios 323.
Porporino, Kastrat 427.
Possony, Ernst 620.
Pougin, Arthur † 638.
Pozdnéjev, A. 67.
Praë, M. 67.
Praetorius, Hieronymus 448, 566f., 635.
— Michael 60, Gedenkfeier zum 300. Todestag 320, 594f., 628. — (Archiv f. M.-W.) 577.
Pratella, F. Balilla 576.
Prehauser 410.
de Près s. Josquin.
Preußen. Friedrich Wilhelm der große Kurfürst 426. König Friedrich II., der Große 427, Friedrich Wilhelm III. 429, und Königin Luise 564. Prinzessin Amalie 427.
Prieger, Erich 129f., 433, 562.
— Hans 129.
Primitive Musik. J. Krohn, Mongolische Musik 65—82. — Besprech. über: K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. (Einstein) 314f. — Angezeigte Bücher: Fara 574, Meißner 439, Wellesz 317, Wiedemann 508.
Pringsheim, Heinz 571.
Printz, Wolfgang Caspar 188.
Prod'homme, J. G. 253.
Prölß, Robert 1ff., 7.
Proske, Carl 195, 308, 311.
Prosniz, Adolf 505, 579.
Prout, Ebenezer 170.
Prüfer, Arthur, Musik als tönende Faustidee (bespr. v. E. Schmitz) 628f. — 61, 261, 270, 275, 445, 448, 505.
Prunières, Henry 390, 584.
Psaltes 325.

Pseudo-Aristoteles 324.
Psiritzes 502.
Ptolemaeus (Marmier) 253.
Puccini, Giacomo (Cappotelli) 574, (Setaccioli) 576.
Puchberg 578.
Puget, P. 252.
Pugnani, Gaetano 85f., 99, 637.
Pujol, Fr. 511.
— Juan Bautista 310.
Purcell, Henry 636.
Pythagoras 586.

Q

Quantz, Johann Joachim 203, 221, 348, 352, 639.
Quatrelles L'Epine, M. 253.
Questorino 99.
Quickelberg, Samuel 51f.
Quinault, Jean Baptiste Maurice 408.
Quittard, Henri 123, 251.

R

Raab, Ferdinand 406, 408f.
— Fritz 406.
Raabe, Peter 582.
Raaf, Anton 10.
Racine, Jean 4.
Radecke, Ernst † 63.
— Robert 63.
Radiciotti, Giuseppe 576.
Radigier, Henri 251, 253.
Raeli, V. 629.
Rahlwes, Alfred 444, 640.
Raillard, Theodor 319.
Rameau, Jean Philippe 84, 218. — (Marmier) 253.
Ramin, Günther 572.
Ramler (Remler), David 590, 599.
Ramsbotham, A. 510.
Ramstedt, G. J. 67.
Ranisch, Nicolaus 601.
Ranisius (Ranisch?), Sigismund 604.
Rathgeber, Valentin 203—206, 640.
Rau, Carl August 568f.
Raugel, Félix 253.
Rauschning 569.
Rauwolf, Sixtus 639.
Rauzzini, Venanzio 352.
Ravaglia, Tänzerin 229.
Ravel, Maurice (R. Manuel) 253.
Raymond-Duval, P. H. 253.
Razetti, Amadeo 564.
Recke, Elise von der 3, 5, 8, 21.
Refardt, E. 510, 577.
Reger, Max. Angezeigte Bücher über R.: Grabner 316, W. Meyer 317, Mitteilungen der R.-Gesellschaft 578, Poppen 579, Unger 507. — 123, 422, 459, 571, 638, 640.
Reichardt, Johann Friedrich 3, 10, 17, 20, 192, 512, 624.
Reichert, Arno 195, 218.
Reiff, Alfred, Felipe Pedrell zum 80. Geburtstage [1. Persönlichkeit, 2. P. als Musikhistoriker] 304—313.
Reig, Joseph 310.
Reimann, Heinrich 195.
Reincken, Johann Adam (Stahl im Archiv f. Musikwiss.) 577. — 448, 567.
Reininger, Emil 119.
Reipschläger, E. 5.
Reiß, Józef, 629.
Reißmann, August 459, 464.
Remanta, A., und Zacharia, P. D., Die Musik der Griechen von den ältesten Zeiten bis heute [griech. geschr.] (bespr. v. H. Abert) 508f.
Rensis, Raffaele de 52, 576.
Respighi, Ottorino 441.
Restori, Antonio 55.
Rethberg, Elisabeth 567.
Reusing, Gregor 505.
Reuter, Fritz 629.
Révész, Géza 505.
Reznicek, E. N. von (Chop) 438, (L. Schmidt) 506. — 319, 506, 565.
Rhon(ius), Georg 589, 591.
Rhythmus. R. Steglich, Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte 449—458. E. Tetzel, Der große Takt 605—615. E. Wellesz, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336. — Besprech. über: K. Bücher, Arbeit und Rh. 5. Aufl. (Einstein) 314f. — Angezeigte Bücher: Dumesnil 503, Jaques-Dalcroze 252. — Über Tetzels Ortsgruppenvortrag Berlin 637.
Ricci, Corrado 576.
— V. 576.
Richard, A. 508.
Richter, Alfred 56.
— Daniel 601.
— Ernst Friedrich 56, 579.
— Franz Xaver 197.
— Gregorius 590ff.
— Jean Paul Friedrich. Rob. Schumann und R. 111—118.
— Raoul 434.
Riedel, Karl 313.
Rieder, G. 210.
Rieger, Erwin 580.
Riegler, Tänzerin 229.
Riemann, Hugo. A. W. Cohn, H. R. als Systematiker der Musikwissenschaft 46—50. — (Marmier) 253. — 36, 39, 42f., 55, 83f., 95, 98, 130, 160, 166, 170, 188, 209, R.s Bibliothek 256 u. 448, 257, 263, 310, 317, 322, 392, 448, 449f., 454, 458, 459, 465, 468f., 505, 511, 529, 532, 580, 593ff., 604, 606, 623, 625f., 629f., 633.
Ries, Franz 179.
Rieter-Biedermann, J. 314.
Rietsch, Heinrich 61, 279f., 445, 580.
Riller-Quartett 583.
Rimsky-Korsakov, N. A. 253.
Rinaldo da Capua 96f., 99f., 637.
Rinna, Ernst von 558, 560.
Rist, Johann 567.
Ritorni, Carlo 224ff.
Ritter, Christian 448, 567.
— M., Methodik des Gesangunterrichts (bespr. v. Steinhagen) 37.
— Valentin 589.
Rivafrecha 308.
Rivière, Jacques 580.
Robert, Paul Louis 254.
Robertus, Gerda von 562.
Rochlitz, Johann Friedrich 196, 198, 355.
Rodet, Jules 254.
Röck, Johann, Handschriftliche Missalien in Steiermark (bespr. v. J. Wolf) 56.
Röder, Adam 622.
Röllig, Christian August 186.
— Johann Georg 187.
Römhildt, Johann Theodorich 187f., 511.
Rösch, Friedrich 573.
Rösler, Georg 588, 590f., 597.
Rolland, Ch. 253.
— Romain 251, 254, 505. — (Zweig) 580.
Rolle, Georg 36, 38.
Rom. R. Casimiri, O. di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553 (bespr. v. Sandberger) 51f. R. Casimiri, Ercole Bernabei maestro della Capella musicale Lateranense, 5. 7. 1665—5. 3. 1667 (bespr. v. Einstein) 52. — (Cametti) 574, (Raeli) 629.
Romanos 322, 325, 327, 485, 495ff., 499f.
Romantik, Musikalische. A. Schmitz, Die ästhetischen Anschauungen Rob. Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111—118. — L. Hirschberg, Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker (bespr. v. Th. W. Werner) 119. E. Istel, Die Blütezeit der mus. R. in Deutschland. 2. Aufl. 122, (bespr. v. W. Kahl) 316. — (Jost) 624, (Raymond-Duval) 253.
Roncaglia, G. 576.
Rongalli, Ludovico 636.
Rorich, Karl 572.
Rosa, Mart 589.
Rosenberg, C. 514f.
Rosenmüller, Johann 447, 604.
Rosenstock, Joseph 571.
Rosenstrauch, Dichter 447.
Rosenthal, Dr., Sänger 568.
— Felix 262.
Rosetter 412.
Rosetti, Franz Anton 564.
Rossi, Tänzer 229.
— Luigi 254, 392.
— M. 576.

Rossi, M. E. 576.
— Michelangelo 392, 628.
Rossini, Gioachino. G. Kinsky, Mitteilung über eine angebliche Urschrift des „Barbiere" 319. — Angezeigte Bücher: Baccarani, Bernetti 573, Cametti 574, de Curzon 503, 623, Echi, Fara 574, Neretti 575, Radiciotti, Rossi, Trebbi 576, Vatielli 577. — 119, 311.
Rostock (Festschrift) 503.
Roth, Tänzerin 229.
— Hermann 449, 455, 505, 507, 633.
Rouget de Lisle (Brancour) 250, (Fiaux) 251, (Tiersot) 254.
Rougnon, Paul 254.
Rousseau, Jean Jacques 99, 411.
Rozier, Tänzerin 229.
Rubinstein, Anton (La Mara) 123, 607, 609.
Ruckers, Andreas, d. ä. 639.
Rudnev, Andrej, Bibliographisches Verzeichnis mongolischer Melodien 65—69.
Rueff, Violinist 412.
Rühlmann, Gottfried 187.
— Johann Christoph 187.
Runen. A. Hammerich, Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus 513—518.
Runt, K. 447.
Ruprecht, Stephan 318.
Ruscher, Daniel 412.
Russolo, L. 576.
Rust, Friedrich Wilhelm 434.
— Wilhelm 562, seine Frau 434.
Rustin, Methode (Das Konservatorium) 504.
Rußland. (Bie) 51, (Volkslieder) 441. — Katharina II. 421.
Ruth-Sommer, Hermann 317.
Rutini, Giovanni Marco 187.
Rutz, Klara 124.
— Ottmar 124, 505.
Rybakov, S. G. 66, 68.

S

Sachs, Curt, Ortsgruppenberichte Berlin 255, 446, 637. Die staatliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin im Jahre 1920 382. — J. Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente in Wien. Beschreibendes Verzeichnis (Besprechung) 440f.
— Barockmusik. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919 (bespr. v. A. Einstein) 122. — 59, 255, 442, 577.
Sachsen (s. a. Dresden) (K. Pembaur) 505. — Herzog Heinrich I. 29. König August der Starke 533. Kurfürst Friedrich August III. 7, 182. Kurfürstin Maria Antonia 7.
— Weimar. Herzogin Anna Amalia 569. — (Aber) 621.
Sacrati, Francesco 386, 401.
Saffe, Ferdinand 447.
Saint Foix, G. de 85, 90, 95, 98, 194, 199f., 207, 211f., 214, 339, 344, 346, 349, 351—354, 361, 510.
Saint-Saëns, Camille (Augé de Lassus) 249, (Bonnerot) 250, (Rolland) 254.
Salaghi, S. S. 576.
Salieri, Antonio 199, 384, 564f.
Salinas, Francisco 309, 311.
Salles, A. 253.
Salomon, Johann Peter 419.
— Karl 572.
Sammartini, Giovanni Battista. R. Sondheimer, G. B. Sammartini 83—100, [Notenbeispiele] 101—110. — 31.
Sances, Felice 390.
Sandberg, H. 128.
Sandberger, Adolf. Besprech. über: R. Casimiri, Orlando di Lasso maestro di Capella al Laterano nel 1553 51f., G. Ernest, Beethoven 623.
— 61, 85, 170, 174, 445, 506, 539, 569, 593, 628.
Sandré, Gustave 579.
Sandt, Max van de 383.
Sandvik, M. 440.
Sangiorgio, D. C. 576.
San Rafaele, Benvenuto de 424.
Santillana, Marqués de 55.
Sardinien (Fara) 574.
Sarti, Giuseppe 564.
Sartorius, H. 280, 286.
Sassi, Tänzerin 229.
Satzenhoven, Friedrich 564.
Saviotti, A. 576.
Scandellus, Antonius 594.
Scarlatti, Alessandro 216, 357, 385, 415—418, 420, 628.
— Domenico 310, 441, 628.
Schacht, Baron Theodor von 564.
Schäffer, August von 556.
— Christian 588, 590, 600f.
Schafhäutl, Karl Franz Emil von 206.
Schallanalyse (Sievers) 630.
Schaun, W., und Scheunemann, M., Singe nach Noten! (bespr. v. Steinhagen) 38f.
Schauroth, Delphine 460f., 468.
Scheffer, Martin 596.
Scheffler, Karl 122, 506.
Scheibe, Johann Adolf 98.
Scheibler, Ludwig 460.
Scheidemann, Heinrich 448, 567.
Scheidemantel, Karl, Stimmbildung. 5. Aufl. (bespr. v. Steinhagen) 43.
Scheidt, Samuel 604.
Schein, Johann Hermann 583, 636.
Scheler 50.
Schelle, Johann 636.
Schellhorn, Andreas 601.
Schenau, Zeichner 2.
Schenker, Heinrich 629.
Schering, Arnold 50, 60, 119, 215f., 222, 255, 257, 383, 444, 506, 567, 569, 629, 635, 640.
Scherrer, Heinrich, 127. — Die meistgesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre (bespr. v. A. Koczirz) 636f.
Scheuer, E. F., Richard Wagner als Student (bespr. v. A. Einstein) 506.
Scheunemann, M., s. Schaun, W. 38.
Scheurleer, D. F. 64, 384.
Schiedermair, Ludwig, W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen (bespr. v. E. Lewicki) 578f.
— 59, 195—201, 208, 210, 212f., 337, 347, 351, 354, 359, 384, 442.
Schiedmayer, Firma 382.
Schiegg, Anton, Theorie und Praxis der Stimmerziehung im Schul-Gesangunterricht (bespr. v. Steinhagen) 39f.
— 506.
Schier d. ä., Tänzerin 229.
Schildt, Melchior 57.
Schiller, Friedrich 8f., 20f., 192, 316, 455, 476, 511, 631.
Schindler, Anton 159, 240, 429, 432.
Schink 8.
Schipke, Max, Der deutsche Schulgesang von Adam Hiller bis zu den Falkschen Bestimmungen (bespr. v. Steinhagen) 34f.
Schirach, C. von 582.
Schjelderup, Gerhard 440.
Schläger, C. D. 187.
— Matthäus 187.
Schlaffenberg, Irene 318.
Schlaffhorst, Clara 504.
Schlapp, O. 472f., 478.
Schlegel, Friedrich 111, 114, 116.
Schlesinger, Ad. M. 317. — M. Unger L. van Beethoven und seine Verleger ... A. M. Schl. in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel ... (bespr. v. A. Leitzmann) 630f.
Schlögl, Theatermaler 228.
Schlösser, L. 244, 246.
— Rudolf 448.
Schlosser, Julius, Die Sammlung alter Musikinstrumente (Kunsthist. Museum in Wien). Beschreibendes Verzeichnis 56, (bespr. v. Sachs) 440f.
Schlüter, Andreas 533.
Schmid, Heinrich Kaspar (Roth) 505. — 571.
— J. M. 632.
— Otto 345, 350, 506, 629.
Schmidt, Kupferstecher 460.
— Benedikt 589.
— Erich 411.
— Ernst 60, 443.
— Heinrich, und Schuberth, Joseph, Lehrbuch für den Gesang-

unterricht an den höheren Lehranstalten Bayerns (bespr. v. Steinhagen) 39.
Schmidt, Joachim 589, 591f., 596, 599.
— Leopold 439, 506, 627.
Schmit, Martin 564.
Schmitt, Joseph 564.
Schmittbaur, Joseph Alois 564.
Schmitz, Arnold, Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111 bis 118.
— 383, 442.
— Eugen. Besprech. über: A. Prüfer, Musik als tönende Faustidee 628f.
— 17, 59, 280, 443, 510, über seine Vorträge auf der Dresdener Musikwoche 511f., 581, 627, 630.
Schnabel, Dr. 443.
— A. 191.
Schneider, Lorenz 564.
— Louis 254.
— Max 59, 128, 442, 506, 566, 633.
Schnerich, Alfred 579f.
Schnitzer, Ignatz 506.
Schober, Franz von 554, 556, 560.
Schobert, Johann 564f.
Schön, Georg 600.
— Paul Gregor 601.
— Sebastian 601.
Schönaich, G. 596.
Schönberg, Hausmarschall von 6.
— Arnold 49, 239, 284, 294, 629. — (Berg) 622, (Wellesz) 507.
Schöttler 640.
Scholtze, Johannes 506.
Scholz, Bartholomaeus, s. Sceltetus.
— Hans, Harmonielehre (bespr. v. Th. W. Werner) 629f. — 61, 445.
Schopenhauer, Arthur 47, 116, 242f.
Schrader, Bruno 437.
Schrattenbach, Sigismund von 214, 337, 361.
Schreiber, Adolf (Brod) 623.
— Johann Heinrich 605.
— Ulrich, Ton- u. Stimmbildung als Grundlage für den Schulgesangunterricht sowie zur Einführung in den Kunstgesang (bespr. v. Steinhagen) 43f.
Schreker, Franz (R. St. Hoffmann), (Kapp) 438, (Specht) 506. — 53, 571.
Schreyer, Johannes 280, 294, 630.
Schröder, Wiener Schauspieler 409.
— Otto 318.
Schröter, Anna 410.
— Corona 35.
Schubart, Daniel Friedrich 421ff.
Schubert, Ferdinand 558f.
— Franz. W. Schweisheimer, Der kranke Sch. 552—561. — Angezeigte Bücher: Heuberger 190, Kahl im Archiv f. Musikwiss. 383 u. 577, Kobald 504, La Mara 439, Schenker 629. — 57, 82, 111f., 167, 169, 305, 316, 3 Autographe 384, 431f., 451f., 468f., 512, 614.
— Ignaz 557.
— Joseph 187.
Schuberth, Joseph, s. Schmidt, Heinrich 39.
Schünemann, Georg. J. Chr. Friedrich Bach, Ausgewählte Werke hrsg. Bd. I, V, VII (bespr. v. A. Einstein) 633 f.
— 58, 133, 200, 316, 442.
Schürer, Johann Georg 3.
Schütz, Heinrich 30, 123, 318, 583, 603f., 637.
Schütze 35.
Schulgesang. O. Steinhagen, Kunstmusik und Sch. Einleitung und Sammelreferat über Sch.-Literatur 32—45. — Angezeigte Bücher: Bayer-Despagne 249, Chevais 250, Neretti 575, Schiegg 506. — Konferenz in Karlsruhe 582f.
Schulz, Eduard 126.
— Gottfried 256.
— Johann Abraham Peter 423.
— Leonhard d. j. 126.
Schulze, Ernst 384.
— Fr. 1.
Schumann, Clara (Kleefeld) 123.
— Robert. A. Schmitz, Die ästhetischen Anschauungen R. S.'s in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111—118. — (v. d. Pfordten) 123. — 82, 119, 122, 174, 275, 433f., 460, 465ff., 469, 551, 607, 622, 628, Beirat der R. S.-Gesellschaft 638.
Schummel, J. G. 315.
Schuster, Joseph 3f., 6, 8, 13ff., 20.
Schwägrigen, (C. A.?) 187.
Schwalbe, Abraham 589, 591.
—, Bartholomaeus 589, 591f.
Schwartz, Heinrich 633.
— Rudolf, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919, Jg. 26, hrsg. (bespr. v. A. Einstein) 122f.
Schwarz, Ferdinand 190.
— -Reiflingen, Erwin 58, 506.
Schwebsch, Dr. 637.
Schweden. König Gustav III. 1, Königin Marie Christine 405, 417. — Eine neue Musikzeitschrift 191. — Angezeigte Bücher: Bergh 189, Boivie 437, Fransen, Hillmann, Kjerulf 438, Munktell 439.
Schweisheimer, Waldemar, Der kranke Schubert 552—561.
Schweitzer, Albert 511.
— Anton 1, 4f., 7.
Schweiz. (Programm) 56.
Schwind, Moritz von (Kobald) 504. — 247, 554, 556ff.
Scolari, Giuseppe 413.
Scorpione, Domenico 628.
Scultetus (Scholz), Bartholomaeus 588f., Biographie 590, 591f., 596—600.
Sechter, Simon 559.
Securius, Theodorus 602.
Sedaine, Michel Jean 630.
Seeau, Graf 199.
Seelig, Carl 441.
Seidl, Arthur 118, 275, 630.
Seiffert, Max 57, 64, 126, 339, 344, 354, 507, 567f., 577, 588, 598, 627f., 633, 635.
Sekles, B., Musikdiktat (bespr. v. Steinhagen) 39.
Sekonda, Josef 20.
Sellier 413.
Selva, Blanche 254.
Senff, Barthold 314.
Senfl, Ludwig 593.
Sergios von Konstantinopel 495, 497.
Sérieyx, Auguste 252.
Serqueyra 310.
Servières, Georges 254.
Setaccioli, G. 576.
Seume 624.
Seydel, M. 61.
Seydelmann, Franz 3f., 14f., 17f.
Seyler, Mme. 2. S.sche Truppe 1, 5, 7, 17.
Shakespeare, William 112, 243.
Siber, Jules 580.
Siegel, C. F. W. Jubiläum 256.
Sievers, Eduard 630.
Sigismund, Erzbischof von Salzburg 214, 337, 361.
Silcher, Friedrich 35.
Silvani, Dichter 413f.
Simmel, Georg 476f.
Simpson, Thomas 566.
Simrock, Ernst Nikolaus 160.
Sincero, Dino 576.
Sinfonie s. Symphonie.
Sitt, Hans 318, 635.
Sittard, Alfred 191, 448, 567f.
Skopas 30.
Slavische Musik. (Volkslieder) 441.
Slowaken (Eisner) 126.
Slucie, Peter 596.
Smekal, Richard 189, 439.
Smend, Julius, Die römische Messe 124, (bespr. v. P. Wagner) 580.
— 569.
Smijers, Albert 441, 507.
Smith, Adam 472.
— Theodore 565.
Smyth, Ethel (Streatfield) 254.
Soave, Übersetzer 236.
Soler, Pedro Antonio 311.
Solly, Harriet 630.
Sombart, Werner 45.
Sonate. H. Albert, Jos. Haydns Klaviersonaten II. u. III. Bd. 535—552. — Angezeigte Werke: J. Haydn 318, Selva 254. — S.-Satz bei Sammartini 84—100.

Sondheimer, Robert, Giovanni Battista Sammartini 83—100, [Notenbeispiele] 101—110.
— 510. Über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 637.
Sonneck, G. O. 3, 6.
Sophronios von Jerusalem 495.
Sor, Ferdinand 126, 637.
Soto, Pedro 311.
Soubies, Albert 254.
Souchay 464f.
Spanien. Über F. Pedrell und seine Bedeutung für die sp. Musik 304—313. — König Philipp und seine Gattin Maria Anna von Österreich 385ff., Infantin Isabella 387, Joan I. d'Aragó 311.
Sparagnapane, G. 459.
Spaun, Josef von 558.
Specht, Richard 506, 630.
Spengel, Julius 448, 568, 635.
Spengler, Oswald. A. Einstein, O. Sp. und die Musikgeschichte 30ff.
Sperontes 411, 581.
Spies, Hermann, Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht" (bespr. v. O. Ursprung) 124.
— 195.
— Meinrad 200, 221f., 348, 357.
Spiker, Bibliothekar 428.
Spitta, Friedrich, H. v. Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik. In: Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1919 (bespr. v. A. Einstein) 123.
— Philipp 100, 313, 411, 416, 432, 434, 588, 597.
Spitz, Charlotte 577.
Spohr, Louis 275, Sp.-Museum 320 u. 640, 418f., 432, 512, 637.
Spoleto (Fausti) 574.
Spontini, Gasparo 512.
Spourni 87f.
Springer, Hermann 320, 434f., 446, 577, 584, 630.
Squarzoni, Fr. 576.
Staden, Sigmund Theophil 598.
Staes, Ferdinand 565.
Stahl, Wilhelm 577.
Stalybraß, J. C. 68.
Stamitz, Johann, und Sammartini 83—100, 637.
— Karl 583.
Standfuß, J. C. 411.
Stanesby, Th., jr. 639.
Stanford, Ch. Villiers 254.
Stanley, Albert A. 639f.
Starzer, Josef 412.
Stefan, Tänzerin 229.
— Paul 507.
Steffani, Agostino 449f., 452, 454, 456.
Steger, Magnus 639.
Steglich, Rudolf, Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte 449—458. Händels Oper Rodelinde und ihre Göttinger Bühnenfassung 518—534. Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen 615—620.
— 583.
Steibelt, Daniel 465, 467.
Steiermark. J. Röck, Handschriftliche Missalien in St. (bespr. v. J. Wolf) 56.
Stein, Fritz 61, 445, 580, 630, 633.
— Heinrich 320, 640.
— (Keferstein), K. 622.
— Richard H. 507.
Steinbeck 443.
Steinberger, Melchior 589, 592, 599.
Steineck, Fritz, Das Singen nach Noten (bespr. v. Steinhagen) 36.
Steiner, Hugo von 637.
— S. A. 317. — M. Unger, L. van Beethoven und seine Verleger S. A. St. . . . in Wien . . . Ihr Verkehr und Briefwechsel . . (bespr. v. A. Leitzmann) 630f.
Steinhagen, Otto, Kunstmusik und Schulgesang. Als Einleitung zum Sammelreferat über Schulgesang-Literatur 32ff., Referate 34—45.
Steinhard, Erich 577.
Steinitzer, Max 124.
Stempfl, Tänzer 229.
Stendhal 254.
Stephan, Joseph 318.
— Rudi (Holl) 438.
Stephani, Hermann 319, 510, 581.
Sterkel, Franz Xaver 623.
Stern, Richard 189.
Sternfeld, Richard 59.
Sthamer, Heinrich 571.
Stieler, Johann David 187.
Stier, Alfred 512.
Stimme, Stimmbildung. Besprech. von Steinhagen über: S. Killermann, St. und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung 44, K. Scheidemantel, Stimmbildung. 5. Aufl. 43, A. Schiegg, Theorie und Praxis der Stimmerziehung im Schulgesangunterricht 39f., U. Schreiber, Ton- und Stimmbildung als Grundlage für den Schulgesangunterricht sowie zur Einführung in den Kunstgesang 43f. — Angezeigte Bücher: Détschy 503, Feuerlein 623, Fröschels 316, Iffert 120, Krumbacher 439, Liebing 55, Maerz 439, Rutz 124. — Über Pielkes Ortsgruppenvortrag Berlin 446.
Stockhausen, Julius 255.
Stöcklin, P. de 459.
Stölzel, Gottfried Heinrich 187.
Storace, Bernardo 628.
Storck, Karl 317, 630.
Stoullig, Edmond 254.
Sträßer, Ewald 510.
Stranitzky 414.
Straub, Otto 572.
Straube, Karl 582, 633, 635ff.
Strauß, Johann (Schnitzer) 506.
— Richard (Rolland) 254, (L. Schmidt) 439, (Specht) 630, (v. Waltershausen) 507. — 571.
Streatfield, R. A. 254.
Streeck 412.
Strinasacchi, Regina 384.
Strindberg, August 571.
Strzygowski, Josef 486.
Stuart, E. M. 128.
Stumpf, Carl 68, 478, 509, 581.
Stumpffelde, Joachim 595.
Sturm, Dichter 248.
Suchier 51.
Súda, P. 447.
Süßmann, Otto, Methodisches Handbuch für den Gesangunterricht in den Volksschulen (bespr. v. Steinhagen) 37.
Suite. (Nef) 440. — S. und Symphonie 84—100.
Sundström, Einar 128.
Sweelinck, Jan Pieters 63, 512.
Swieten, Gottfried van 197, 359.
Swift, Jonathan 112.
Swinstead, Felice (Matthay) 626.
Swoboda, Alma 581.
Symphonie. Über Entwicklung des ersten Satzes und Verhältnis zur Suite 84—100. Über Sondheimers Ortsgruppenvortrag Berlin 637. — Angezeigte Bücher: Bekker 437, Berg 622, Cesari, Damerini 574, Nef 440, Specht 506.

T

Tag, Christian Gotthilf 187f.
Takt s. Rhythmus.
Tallis, Thomas 510.
Tandberg, Jens 582.
Tanz (Mus. Stundenbücher) 507, (V. Ricci) 576, (Lach) 578f., (G. Meyer) 627.
Tartini, Giuseppe 84—88, 91, 421, 424f., 637. — (Bouvet) 250.
Tasso, Bernardo 314.
— Torquato 314, 390.
Taubert, O. 588.
— Wilhelm 434, T. u. Felix Mendelssohn 460—466, 469.
Taubmann, Otto 571.
Taverner, John 510.
Taylor, Schwestern 468.
Tebaldini, Giovanni 576.
Teichmüller, Robert (Bareſel) 51.
Telemann, Georg Philipp 57, 85, 187f., 216, 318, 507, 511.
Terry, R. R. 510.
Tetzel, Eugen, Der große Takt 605—615.
— Über seinen Ortsgruppenvortrag Berlin 637.
Thalberg, Sigismund 129, 432.
Thari, Eugen 584.

Thayer, Alexander Wheelock 129ff., 159f., 224ff., 244, 623f.
du Theil, Übersetzer 236.
Thémines, Librettist 307.
Theodoros Graptos 500.
Theodoros, Kladas 502.
— Studites 500.
Theodosios von Alexandria 494.
— aus Syrakus, Hymnograph 500.
Theodulos 502.
Theophanes Graptos 499ff.
Theophylaktes Argyropulos 502.
Theseus, Andreas 601.
Theune, Lehrer in Sorau 180.
Thibaut, A. F. J. 195.
— J. 327, 498.
Thiblot, Roger 254.
Thierfelder, Albert 61, 445.
Thiersch, Paul 534, 620.
Thorsen, P. G. 514f.
Thuille, Ludwig 190, 294, 383.
Thumb, A. 325.
Tichter (Tichtler?) 187.
Tieck, Ludwig 111, 115. — (Jost) 624.
Tielke, Joachim 639.
Tiersot, Julien 254.
Tillyard, H. J. W. 321f., (Wellesz gegen T.'s Übertragungen von byzantinischen Hymnen) 328—336, 485.
Timokles 494f.
Tirol. Herzog Ferdinand (16. Jh.) 440.
Tischer, Gerhard 59, 443.
— Johann Nikolaus 201.
Tobler, Adolf 55.
Todi, Jacobone de 311.
Toepler 505.
Toeschi, Joseph 637.
Tolest, Anatom 558.
Tomaschek, W. J. 469.
Tomkins, Thomas 510.
Tommasini, Vincenzo 441.
Tonpsychologie. Angezeigte Bücher: Donà 574, Fetzer 504, Révész 505, Salaghi 576. — Über Hornbostels Ortsgruppenvortrag Berlin 637f.
Torchi, Luigi †. Nachruf von A. Einstein 191f., 392, 627f.
Torrefranca, Fausto (Cappotelli) 574. — 83f., 86, 88, 91, 94, 98, 100, 582, 627f.
Torri, Luigi 576.
— Pietro 318.
Tosi, Onesto 639.
Totenliste. A. W. Cohn 63, J. E. Engl 582, G. Fischer 447, H. Goldschmidt 255, O. v. Hase 313, M. Herold 582, M. Kalbeck 510, R. v. Lewicki 383, A. Pougin 638, E. Radecke 63, L. Torchi 191.
Touront 318.
Traëtta, Tommaso 201, 256.
Trapp, Max 572.
Trautmann, Gustav 60, 444.
Trebbi, Oreste 576.
Triebnigg, Ella 562.
Trier, Johann 187f.
Troubadours. Besprech. von J. Wolf über: Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einltg. u. Glossen hrsg. v. C. Appel 51. A. Franz, Über den Troubadour Marcabru 53. E. Lommatzsch, Provenzalisches Liederbuch. Lieder der T. mit ... biograph. Zeugnissen, Nachdichtungen und Singweisen 55f.
Tschaikowsky, P. J. 607, 614.
Tulla, Artur 405.
Tuma, Franz 337, 345, 350.
Turin (Depanis) 574.
Tyddwr, Owen 639.

U

Ugolini, V. (Raeli) 629.
Uhland, Ludwig 55.
Uhlein 412.
Ulrich, Gotthard 508.
Umlauf, Ignaz 126.
Unger, Hermann 507.
— Johann 414.
— Max, L. van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tob. Haslinger in Wien, A. M. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel ... (bespr. v. A. Leitzmann) 630f.
Untersteiner, Alfredo 577.
Upmeyer, W., Bericht über 8 Veranstaltungen der Mozart-Gemeinde Hannover 583.
Urheberrecht, Musikalisches (Petrucci) 253.
Uriarte 311.
Ursprung, Otto. Besprech. über: Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius, veröff. v. Vivell 53ff. K. Weinmann, „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes. H. Spies, Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht" 124f. J. Nucius, Vier Motetten, hrsg. ... v. B. Widmann 441.
— 509.

V

Valenciano 310.
Valentin, Bischof von Regensburg 360.
— Caroline 631.
Valledor, Jacinto 309.
Vampilov, Varvara 68f.
Van der Straeten, Edmond 386f.
Van de Velde, Ernest 254.
Vassort, Eugène 255.
Vatielli, Francesco 441, 577.
Vatke, Frau Professor 432.
Vehse, E. 387.
Veidl, Theodor. Über seinen Ortsgruppenvortrag Prag 581.
Velletri (Gabrielli) 574.
Venedig (G. Pavan) 575.
Verdi, Giuseppe. Angezeigte Bücher: Bernetti, Bonaventura 573, de Marzi, Monaldi 575, Roncaglia 576. — 305, 624.
Vergil 231, 236.
Vergleichende Musikwissenschaft. J. Krohn, Mongolische Melodien 65—82. — (Génin) 251, (Macler) 252, (Wellesz) 317.
Vering, Josef von 560.
Verkenins 605.
Vierdanck, Johann 567.
Vigano, Salvatore. Über sein „Prometheus"-Ballett 223—227, 237.
Vignau, H. von 582.
Vila, Pere Albert 310.
Villaflor 310.
Villanis, L. A. 627f.
Violine. A. Moser, Arcangelo Corelli und Antonio Lolli. Zwei künstlerische Ehrenrettungen 415—425. — Angezeigte Bücher und Musikalien: J. S. Bach 633, Boivie 437, Bouvet 250, Eberhardt 438, 577, Gaviniés Geminiani 58, Händel 635, Jarosy 438, Locatelli 58, Mainguy 252, W. A. Mozart 635, H. Purcell 636, Siber 580, Spohr, Tartini 636, Wasielewski 507.
Vitone, V. 577.
Vitruvius 473.
Vittoria, Ludovico da 43, 304, 308, 310ff.
Vivaldi, Antonio 567.
Vivell, Coelestin, Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius veröff. (bespr. v. Ursprung) 53ff.
Vögely 630.
Vogel, Emil 386.
Vogl, Adolf 264, 289, 293.
Vogler, Georg Joseph (Abt) 197.
Voigtländer, Gabriel 187.
Volbach, Fritz, Neugestaltung des Musikunterrichts an den höheren Schulen (bespr. v. Steinhagen) 41.
— 445, 631.
Volkelt, Johannes 581.
Volkslied. A. Hammerich, Das V.-Fragment im Codex Runicus 513—518. Mitteilung Krohns über die Sammlung esthnischer V. 447. — Besprech. von Ursprung über: H. Spies, Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht". K. Weinmann, „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes 124f. — Angezeigte Bücher: Blümml 119, Egerländer V., Eisner 126, Frings 316, Jüdische V.-Kaufmann 190, 383, Jüdische V.-Seelig 441, Kienzl-Zack 318, Russische V., Slavische V. 441.
Vollhardt, Reinhardt 187, 594.
Vollmoeller, Karl 570.

Voltaire 231.
Vorhalt. Über seine affektliche Bedeutung (Anheisser) 279—287.
Vorlesungen über Musik in
Aachen 58, 442.
Basel 58, 442.
Berlin 58, 442.
Bern 59, 442.
Bonn 59, 442.
Breslau 59, 443.
Cöln a. Rh. 59, 443.
Darmstadt 59, 443.
Dresden 59, 443.
Erlangen 60, 443.
Frankfurt a. M. 60, 443.
Freiburg i. B. 60, 444.
Freiburg (Schweiz) 60, 444.
Gießen 60, 444.
Göttingen 60, 444.
Halle a. S. 60, 444.
Hamburg 61, 444.
Hannover 61, 444.
Heidelberg 61, 444.
Innsbruck 127, 444.
Kiel 61, 445.
Leipzig 61, 445.
München 61, 445.
Münster i. W. 445.
Prag 61, 445.
Rostock 61, 445.
Stuttgart 61, 445.
Tübingen 62, 445.
Wien 62, 445.
Zürich 62, 446.
Voß-Buch, Graf von 430.
Vuillemin, Louis 255.
Vuillermoz, Emile 507.

W

Waack, Carl 264.
Wachtmeister, Arel R. 439.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich 113, 117.
Wagener, Richard 432.
Wagenseil, Georg Christoph 83, 85f., 89, 92, 97, 100, 160, 637.
Wagner, Friedrich 596.
— Peter. Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus 21—29. — Besprech. über: F. J. Dölger, Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie 503, dazu Berichtigung 584. J. Smend, Die römische Messe 580.
— Universität und Musikwissenschaft. Rede (bespr. v. A. Einstein) 631f.
— 52, 54, 56, 60, 63, 383, 444, 631.
— Richard. S. Anheisser, Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik. Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas W.'s 257—304. — Besprech. über: E. Istel, Revolution und Oper (Cohn) 120f. E. F. Scheuer, R. W. als Student (Einstein) 506. — Angezeigte Bücher: Golz 577, Graap 504, Höfler 438, La Mara, W. Lange 439, Große Männer 439, Marnold 253, Mattioli 575, Meinck 383, 439, 578, Nascimbeni, Nietzsche, Oddone 575, v. d. Pfordten 505, Rolland 254, Musikal. Stundenbücher 507, Thiblot 254. — 30f., 84, 122f., 191, 244f., Einfluß auf F. Pedrell 304—309, 311f., 316f., 384, 433, 437, 512, 561, 571, 577, 628f.
Walden 264.
Walter, Georg 447.
— Georg A. 318, 583, 620.
Waltershausen, Hermann W. von 262, 459, 507.
Walther, Johann 512.
— Johann Gottfried 85, 200, 430.
Walzel, Oskar 111.
Ward, John 510.
Warner, S. Townsend 510.
Warschau. (Jachimecki) 190.
Wasielewski, Waldemar von 507.
— Wilhelm Joseph von 424f., 507.
Watteau 31.
Weber, Adolf 63.
— Carl Maria von. Angezeigte Werke: La Mara 439, Musikal. Stundenbücher 507. — 119, 276f., 305f., 316, 432f., 465, 467, 512, 633, W.-Ausstellung in Köln 638.
Weckmann, Matthias 448, 567, 583, 637.
Wedekind, Frank 572.
Weelkes, Thomas 510.
Wegeler, Franz Gerhard 130, 179.
Wehofer, Thomas M. 327.
Weigl, Joseph Franz 224, 563.
Weiland, Julius Johann 447.
Weilen, Alexander von 387, 405, 409, 411, 413.
Weingartner, Felix 56, 577, Gegen seinen Aufbau von Beethovens Cmoll-Symphonie 611f., 632, 637.
Weinlig, Oberbaumeister 6.
Weinmann, Karl „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes (bespr. v. O. Ursprung) 124f.
— 357.
Weisheimer, Wendelin 263.
Weiskern 409—412, 414.
Weiß, Tänzerin 229.
Weißmann, Adolf 125.
Wellesz, Egon, Die Rhythmik der byzantinischen Neumen. II. Die Hymnen der Kasia 321—336. Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik 482—502.
— 62, 256, 317, 446, 507.
Welser, Philippine 440.
Wendland, Waldemar 565.
Wendt, Johann Gottlieb 114f.
Went, Johann 563.
Werner, Arno 588, 598f.
— Heinrich 632.
— Th. W. Besprech. über: G. Becking, Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema 621f. L. Hirschberg, Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker 119. H. Scholz, Harmonielehre 629f. F. Wunder, Der Singkranz Heilbronn (1818—1918) 508. L. Wuthmann, 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler. 3. Aufl. Ders., Generalbaß-Spielübungen 56f.
— 61, 63, 444.
— Zacharias 631.
Werra, Ernst von 203.
Wertheimer, Dr. 446f.
— Paul 437.
Westenholz, Karl August 188.
Westerman, Gerhard von 507.
Westphal, Rudolph 323.
Wetzel 8.
— Hermann. Besprech. über: H. Leichtentritt, Musikalische Formenlehre. 2. Aufl. 625f. — 459.
Weyh 499, 501.
Weyse, C. E. F. 466.
White, Robert 510.
Widmann, Bernard. J. Nucius, Vier Motetten, hrsg. zum 300. Todestag des Komponisten von B. W. (bespr. v. O. Ursprung) 441.
Widor, Charles Marie 250, 503.
Wiedemann, Alfred 508.
Wiedner, Johann Karl 188.
Wiel, Taddeo 577.
Wieland, Christoph Martin 9, 21.
Wien. R. Haas, Gios. Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe 385—405. Ders., Teutsche Comedie Arien 405—415. — Besprech. über: J. Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis (Sachs) 440f. — Angezeigte Bücher: Bettelheim 437, Blümml-Gugitz 119, Gugitz 504, Lied 318, Neugestaltung 317, Payer von Thurn 123, Rieger 580, Sachs im Arch. f. Musikwiss. 577, Schnerich 580, Stefan, Studien zur Musikwiss. 507, Alt-W. Theater 437, Theaterlieder 189. — Musiksammlung 128.
Wiernsberger, J. A. 255.
Wieselgren, P. 514.
Wildenbruch, Ernst von 244.
Wilken 427f.
Winckelmann, Johann Justus 477.
Winkler, Karl 572.
Winter, Kammerdiener 579.
— Peter von 20.
Winterfeld, Carl von 430.
Wirbach, Martin 188.
Wirth, Moritz 263.
Wisgrill, Johann Baptist 560.

Wisser, Peter 639.
Witt, Franz 360.
— Wilhelm de 441.
Wölfflin, Heinrich 122, 533.
Wölfl, Joseph 465.
Wöß, Josef V. 632.
Wohlfahrt, Heinrich 125.
Wolf, Ernst Wilhelm 188.
— Hugo. Angezeigte Bücher: Hellmer 624, Morold 56, Rolland 254. — 267, 270f., 628, 632.
— Johannes. Ortsgruppenbericht Berlin 255. Besprech. über: C. Appel, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einltg. u. Glossen hrsg. 51; A. Franz, Über den Troubadour Marcabru 53; Die Kompositionen der hlg. Hildegard. Phototyp. veröff. v. J. Gmelch 55; E. Lommatzsch, Provenzalisches Liederbuch 55f.; J. Röck, Handschriftliche Missalien in Steiermark 56.
— 55, 58, 320, 383, 434, 436, 442, 446, 513, 562, 577, 632.
— -Ferrari, Ermanno 569.
Wolfenbüttel. Versendung von Handschriften 584.
Wolff, Fabrikbesitzer (Berlin) 432.
— E. 459ff., 468.
— Max 570.
— Victor Ernst 620.
Wolffheim, Werner 435, 584, 588.
Wolfram von Eschenbach (Golz) 577.
Wolter, Paul 504.
Wolzogen, Hans von 262ff., 270, 289, 293, 296.
Wooldridge, H. Ellis 509.
Worzischek, J. H. 469.
Wotquenne, Alfred 562.
Wronski, T. 577.
Wüllner, Franz 437.
Würz, Richard 316.
Wunder, F., Der Singkranz Heilbronn 1818—1918 (bespr. v. Th. W. Werner) 508.
Wundt, Wilhelm 280.
Wurzbach, Carl von 316.
Wustmann, Rudolf 588, 597, 599.
Wuthmann, Ludwig, 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler. 3. Aufl. — Generalbaß-Spielübungen (als Anhang dazu) (bespr. v. Th. W. Werner) 56f.
— 317.
Wyneken, Gustav 41.
Wyzewa, Théodore de 194, 199f., 207, 211f., 214, 339, 344, 346, 349, 351—354, 361.

X

Xenophon, byzantinischer Komponist 502.
Xenos Koronis 502.

Z

Zabughin, Vladimiro 319.
Zacharia, P. D., und Remanta, A., Die Musik der Griechen von den ältesten Zeiten bis heute [griech. geschr.] (bespr. v. H. Abert) 508f.
Zachau, Friedrich Wilhelm 640.
Zack, Victor 318.
Zäncker, 382.
Zamcarano, C. Z. 67ff.
Zamponi, Gioseppe. R. Haas, G. Z.'s Ulisse nell' Isola di Circe 385—405.
Zarncke 29.
Zauchius, Nicolaus 596.
Zederbauer, J. 580.
Zeelandia, Heinrich von 31.
Zehme, Albertine 125.
Zeiske, Lehrer in Sorau 180.
Zeitschriften für Musik, Neue, in Breslau 191, Hamburg 64, Schweden 191.
Zelter, Carl Friedrich 21, 240, 428, 632.
Zeno, Apostolo 413f.
Zesen, Philipp von 567.
Ziani, Pietro Andrea 582.
Ziegel, Wiener Schauspieler 410.
Zilcher Hermann (Oppenheim) 505.
Zimmermann, M. 253.
Zinck, H. O. C. 565.
Zingg, Zeichner 2.
Zonaras 494, 499.
Zorita, Nicasi 310.
Zschamack 59.
Zschiedrich 6.
Zumpe & Buntebart 639.
Zuth, Josef 57, 126, 318, 635.
Zweig, Stefan 580.

Die in der „Bücherschau" angezeigten Werke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

Aber, A., Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662. 621.
Abhandlungen der Sächsischen Staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft unter Leitung v. H. Abert. H. 2, s. Becking 189.
Alberani, G. B., Metodo pratico di lettura e divisione musicale. Introduzione 573.
Albert E. d', Autobiographische Notizen 504.
Alessi, G. d', Il motu proprio sulla musica sacra di S. S. papa Pio X., con note illustrative 573.
Algier, J., La technique des anciens chanteurs italiens 249.
Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921. Hrsg. v. G. Bosse 437.
Altmann, W., s. Brahms, Briefwechsel 314.
— s. Jahre, Fünfzehn ... 577.
Andersen, H., Übers., s. Kofler, L. 504.
Anglès, H., Catàlec dels Manuscrits Musicals de la Collecció Pedrell 577.
Annesley, Ch., 25 opéras interprétés. Guide à travers 25 opéras classiques et modernes, avec dates, notes critiques et biographiques 119.
— The standard Operaglass containing the detailed plots of 159 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. 42.—46. Thousand. 621.
*Appel, C., Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossen hrsg. 51.
Archiv für Musikwissenschaft. 2. Jg., 4. Heft 119, dass. 3. Jg., 1. Heft 383, dass. 3. Jg., 2. Heft 577.
Archiv, Schlesisches, für evangelische Kirchenmusik, hrsg. v. F. Lubrich sen. Heft 1: M. Schneider, Der deutsche Kantor 506.
Arnim, Bettina v., Sämtl. Werke, hrsg. v. W. Oehlke. IV. Bd. Kompositionen, hrsg. v. M. Friedländer. 621.
Augé, Cl., Le livre de musique. 61. éd. 249.
Augé de Lassus, L., Saint-Saëns 249.

B

Baccarani, G. L., Il 1° centenario del „Barbiere di Siviglia" 573.
Bach, C. Ph. E., Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Krit. revid. Neudruck nach der ... 2. Aufl. des Originals, Berlin 1759 u. 1762. Mit einem Vorwort u. erläut. Anmerk. versehen von W. Niemann 503.
Bach, J. S., Oratorio de Noël. Traduction en vers français 249.
Bach-Sisley, J., s. Pour la musique 253.
Bachfest, Achtes deutsches, zugleich 4. Leipziger Bachfest, vom 19.—21. Juni 1920 in Leipzig. Bach-Fest-Buch. Hrsg. v. d. Neuen Bachgesellschaft 437.

*Bäuerle, H., Kleine Musikalische Grammatik 45.
Bahr-Mildenburg, A., Erinnerungen 189.
Bareſel, A., Robert Teichmüller. Charakterſkizze 51.
Bas, G., Metodo di accompagnamento al canto gregoriano e di composizione negli otto modi, con un appendice sulla Risposta nella Fuga 573.
Batiffol, P., Etudes de liturgie et d'archéologie chrétienne 249.
Bayer, J., Petite Théorie de la musique. Ed. A: Notation usuelle. Ed. B: Notation usuelle et chiffrée 249.
— et Despagne, A. Le Solfège des Ecoles 249.
Becking, G., Studien zu Beethovens Perſonalſtil. Das Scherzothema. Mit einem bisher unveröff. Scherzo B.s 189, *daſſ. 621.
— ſ. Riemann, H. 317.
Beer-Hofmann, R., Gedenkrede auf W. A. Mozart. 622.
Bekker, P., Guſtav Mahlers Sinfonien 437.
— Neue Muſik. 4. Aufl. 503.
Bellaigue, C., Muſikaliſche Silhouetten. Vorwort von A. Röder 622.
— Notes brèves. 2me série 249.
— Propos de musique et de guerre 249.
Berg, A., Arnold Schönberg, Kammerſymphonie. op. 9. Themat. Analyſe 622.
Bergh, R., Musiken under det nittonde århundradet. Remynd övers. från danskan av A. Nihlén 189.
Berlioz, H., Literariſche Werke. 1. Geſamtausg. Bd. 10. Große Inſtrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie ſeiner Kunſt. 3. unveränd. Aufl. Hrsg. v. F. Weingartner 577.
Bernard, E., Essai de philosophie musicale 249.
— Essai pour la méthode rationelle du jeu de piano 249.
Bernardi, G. G., Armonia. Con prefazione di M. E. Bossi. 4. ed. 573.
*Bernart von Ventadorn, Lieder hrsg. v. C. Appel 51.
Bernetti, F., Arte e Italia. In occasione del centenario del „Barbiere" rossiniano ed in occasione del centenario della nascita di Paolo Giacometti. Conferenza 573.
— Gius. Verdi nell arte e nello spirito del risorgimento italiano 573.
Bertrand, P., Précis d'histoire de la musique. Les Epoques. Les Ecoles. Les Formes 249.
Beſie, C., La musique allemande chez nous 250.
Bettelheim-Gabillon, H., Im Zeichen des alten Burgtheaters 437.
Bie, O., Muſik auf der Wolga 1914 51.
— Die Oper. 5.—7. verm. u. erg. Aufl. 189.
— Das Klavier 427.
— Muſik und Landſchaft, in: Cohn-Hendel, M., Melodien 437.
Biehle, J., Der Einfluß der Aufhängung ſchwingender Glocken auf ihre Tongebung 503.
Blaveau, L., La musique du Brevet supérieur. Théorie, lecture musicale, pratique 250.
Bleſſinger, K., Die Überwindung der muſikaliſchen Impotenz 119.
Blümml, E. K., Joh. Mederitſch, genannt Gallus, und das Wiener Volkslied. In: Blümml u. G. Gugitz, Altwieneriſches 119.
Boch, E., Nuovo compendio del Sistema interzato della musica 573.
Boehn, M. v., Das Bühnenkoſtüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit 437.
Bölſche, F., Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 7. u. 8. Aufl. 503.
Boivie, H., Några svenska lut-och fiolmakare under 1700-talet. S.-A. 437.
Bonaventura, A., Manuale di storia della musica. 5. ed. Daſſelbe 6. ed. 573.
— Elementi di estetica musicale. 2. ed. 573.
— La figura e l'arte di Gius. Verdi 573.
— Storia e letteratura del pianoforte 573.
Bonnerot, J., C. Saint-Saëns. Sa vie et son oeuvre 250.
Borger, L., Vincent d'Indy. Sa vie et son oeuvre 250.
Borrel, E., Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle 250.
Borren, Ch. van den, Orlande de Laſſus 250.
Boſchot, A., Une vie romantique. Hector Berlioz 250.
Boſſe, G. ſ. Almanach 437.
Boſſi, E., Prefazione, ſ. Bernardi, G. G. 573.
Boucher, M., Albéric Magnard 250.
— ſ. Pour la musique 253.
Bourdon, A., Méthode du chant grégorien 250.
— Essai pratique de rhythmique grégorienne rationelle spécialement adaptée à l'édition typique vaticane de 1908 250.
Bourguès, L., u. Denéréaz, A., La Musique et la vie interieure 623.
Bouvet, Ch., Huit années de musique ancienne. 1903—1911 250.
— Une leçon de Gius. Tartini et Une femme violiniste au XVIIIe siècle. — Daſſelbe, Nouv. éd. revue et augmentée 250.
— Une dynastie de musiciens français. Les Couperin, organistes de l'église St. Gervais. Préface de Ch. M. Widor 250.
Braach, J. H., Beethoven der Menſch. 623.
Brahms, J., Briefwechſel. 14. Bd. Mit Breitkopf u. Härtel, B. Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzſch und R. Lienau. Hrsg. v. W. Altmann 314.
Brahms-Feſt, Viertes, zu Wiesbaden, 6.—9. Juni 1921. Programmbuch 577.
Brancour, R., La Marseillaise et le chant du départ. (Images historiques) 250.
— Histoire des Instruments de musique. Avec préface de Ch.-M. Widor 503.
Breithaupt, R. M., Die natürliche Klaviertechnik. 3. Teil. Praktiſche Studien, Übungen und Vortragsſtücke 51.
Bremers Handlexikon der Muſik. Eine Enzyklopädie der Tonkunſt. Neu hrsg. v. B. Schrader. 4. Aufl. der neuen Ausg. 437.
Brenet, M., La musique militaire 250.
*Breslaur, E., Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmoniſchen und rhythmiſchen Elements 44.
Brod, M., Adolf Schreiber. Ein Muſikerſchickſal. 623.
Brun, F., Manuel de chant grégorien. 3me éd. entièrement revue d'après le Graduel et l'Antiphonaire vaticans 250.
Brunelli, B., I teatri di Padova dalle origini alla fine del sec. XIX 574.
Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. 5. Aufl. 314.
Bülow, M. v., Hans von Bülows Leben, dargeſtellt aus ſeinen Briefen. 2. Aufl. [der Volksausg. von H. v. Bülows Ausgewählten Briefen] 577.
Bußler, L., Praktiſche Harmonielehre, ſyſtematiſch-methodiſch dargeſtellt. 9. verb. Aufl. von H. Leichtentritt 51.

C

Cametti, A., La musica teatrale a Roma cento anni fa („La Cenerentola" di G. Rossini) 574.

Cappotelli, A., Per la musica d'Italia: G. Puccini nella critica del Torrefranca 574.
Capra, M., Psico-Fisiologia del pianoforte. Tobia Matthay. Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne 574.
— Übers., s. Matthay, T. 626.
Capua a Gius. Martucci 574.
Casella, A., Conferenza tenuta per invito dell' Unione intellettuale franco-italiana a Parigi il 7. feb. 1918 (sulla situazione musicale dell' Italia moderna) 574.
*Casimiri, R., Orlando di Lasso maestro di Cappella al Laterano nel 1553 51.
*— Ercole Bernabei maestro della Cappella musicale Lateranense (5. 7. 1665—5. 3. 1667) 52.
Cenciarini, F., L'Europa musicale contemporanea 574.
Cerquetti, G., Una mostruosità artistica del teatro melodrammatico nel XVII. e XVIII. sec. 574.
Cesari, G., Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della Sinfonia in Milano 574.
Cesi, S., und Marciano, E., Prontuario di Musica 574.
Chantavoine, J., De Couperin à Debussy 503.
Chevais, M., Solfège scolaire 250.
Chop, M., E. N. von Reznicek, sein Leben und seine Werke. Eine biologische Studie 438.
— Eugen d'Alberts Tiefland. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert. Neue Aufl. 623.
Clausetti, C., „Il Crepuscolo degli Dei". Notizie e documenti 574.
Cocteau, J., Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique 250.
Cogo, G., Da „Cavalleria rusticana" a „Parisina" 574.
Cohn-Hendel, M., Melodien. 13 Radierungen über musikalische Motive, mit einer Einführung „Musik und Landschaft" v. O. Bie 437.
Colocci, A., Discorso per i festeggiamenti a G. B. Pergolese in Pozzuoli 574.
Combarieu, J., Histoire de la musique. T. 2: Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven. T. 3: Au debut du XXe siècle 250.
Couperin, F., Les Folies françaises ou les Dominos. Préface inédite de V. d'Indy 503.
Curzon, H. de, s. Musique, La 253.
— Rossini 503 u. 623.

D

Daffner, H., Die Tonkunst bei Dante (I) — „Nessun maggior dolore" bei Rossini. In: Deutsches Dante-Jahrbuch, 5. Jg. 119.
Daguino, F., Übers., s. Ott, K. 575.
Dahl, V., Ett framtidens musikdrama 438.
Damerini, A., L'origine e lo svolgimento della sinfonia: due lezione 574.
Dandelot, A., Résumée d'histoire de la musique. Préface de M. Emmanuel 250.
— Francis Planté. Une belle vie d'artiste 503.
Danhauser, A., Questionnaire. Appendice de la theorie de la musique. 22e éd. — Dasselbe 23e éd. 250.
Dartiguelongue, P., Histoire de la musique d'église depuis ses origines jusqu' à nos jours. Conférence. 250.
Debay, V., s. Encyclopédie ... Fasc. 53 251.
Debussy, Cl., Préface, s. Pour la musique 253.
*Decsey, E., Bruckner. Versuch eines Lebens 52.
Deinhardt, H., Beethoven-Rede, gehalten bei der von der Stadt Lauf am 12. XII. 1920 veranstalteten Feier des 150. Geburtstages L. van Beethovens 315.
Delpech, A., L'Emotion musicale et le piano 251.
Denéréaz, A., et Bourguès, L., La Musique et la vie intérieure 623.
Depanis, G., I Concerti popolari e il Teatro Regio di Torino. Vol. I e II 574.
Despagne, A., s. Bayer, J., Le Solfège des Ecoles 249.
Détschy, S., Die Erziehung von Stimme und Sprache durch Atemtechnik. 2. verb. Aufl. 503.
*Dölzer, F. J., Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie 503.
Donà, G., L'arte della cromofonia, ovvero dell' armonia combinata di suoni e colori 574.
Donegani, G., Hrsg., s. Rossini, G. 576.
Dumesnil, R., Le rhythme musical. Essai historique et critique 503.
Du Moulin-Eckart, R. Graf, Hans von Bülow 438.

E

Eberhardt, S., Virtuose Violintechnik. Lehrweg zur natürlichen Entwicklung technischer Vollendung 438.
Eberhardt, Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes virtuoser Sicherheit 577.
Echi della Commemorazione rossiniana 574.
Eisenmann, A., Das Musikstudium. Ratgeber bei der Berufswahl. Winke für den Musikstudierenden. 2. Aufl. 315.
Ellberg, E., s. Munktell, H. 439.
Elmblad, S., Jenny Lind. En livsstudie. Svenska Kvinnor I 189.
Emmanuel, M., Préface, s. Dandelot, A. 250.
Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire ... d'A. Lavignac ... 1re partie. Histoire de la musique.
Fasc. 36/37: Allemagne. Période contemporaine, par C. Le Senne.
Fasc. 37—56: France, par H. Quittard, H. Expert, P. M, Masson, R. Rolland, L. de La Laurencie, H. Radigier, V. Debay, P. Locard.
Fasc. 57/59: Belgique, par R. Lyr, P. Gilson.
Fasc. 59/60: Angleterre, par C. Le Senne, R. Rolland, Ch. Maclean.
Fasc. 60: Espagne, par R. Mitjana 251.
*Ernest, G., Beethoven 623.
Expert, H., s. Encyclopédie ... Fasc. 40 251.

F

*Faißt-Lang, Akkordlehre 45.
Fano, G. A., Nella vita del ritmo 574.
Fara, G., Il pifaro y tamborillo in Sardegna 574.
— Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna 574.
— Genio e ingegno musicale — G. Rossini 574.
Fauré, G., Préface, s. Jean-Aubry, G. 252.
Fausti, L., La cappella musicale del Duomo di Spoleto 574 u. 623.
Felini, R., Il direttore del coro 574.
— I classici antichi e la loro esecuzione 574.
Festschrift des Rostocker Stadttheaters. 5. Okt. 1895—1920. [Darin W. Golther, Die Oper auf der Rostocker Bühne in 25 Jahren. — E. d'Albert, Autobiographische Notizen] 503.
Fetzer, Th., Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins 504.
Feuerlein, L., Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Mit einem Nachtrag v. A. Pfleiderer. 2. verb. Aufl. 623.

Feuerlein, L., Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. 2. Aufl. 623.
*Fey, H., Moderner Schulgesang, eine Anleitung zur Durchführung des Lehrplanes von 1914 41.
Fiaux, L., La Marseillaise. Son histoire dans l'histoire des Français depuis 1792 251.
Findeisen, K. A., Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik 189.
Fleury, A., Chants populaires de la Messe et des Vêpres en notation grégorienne et choix du motets pour les Saluts 251.
Focillon, H., s. Pour la musique 253.
Fondi, R., Ildebrando Pizzetti e il dramma musicale italiano di oggi 574.
Forchhammer, J. und V., Theorie und Technik des Singens in gemeinverständlicher Darstellung 189.
Fracassini, G., Mattia Battistini: profilo artistico 574.
Fransén, N., Sveriges musikkultur 438.
*Franz, A., Über den Troubadour Marcabru. Vortrag 53.
Friedländer, M., Hrsg., s. Arnim, Bettina von 621.
Friedrichs, E., Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien ... für jung und alt. 2. ... verm. Aufl. 316 und 504.
Frings, W., Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk! Ästhetische, geschichtliche und zeitgemäße Gedanken zur Neuerweckung und Pflege des deutschen Volksliedes 316.
Fritz, A., Festschrift aus Anlaß des 100-jährigen Bestehens des Städt. Gesangvereins Aachen, 27. Jan. 1921 504.
Frösches, E., Untersuchungen über den harten und weichen Stimmeinsatz bei Natur- und Kunststimmen 316.
Frontali, F., Per l'arte musicale della latinità 574.
Frossard, H., La Science et l'Art du chant. Méthode complète de voix 251.
*Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius. Veröff. v. C. Vivell 53.
Führer durch die Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien 438.
Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario della morte. Edito a cura di C. Piancastelli 574.

G

Gabrielli, A., L'arte musicale in Velletri. Maria Rosa Coccia, musicista insigne 574.
Gastoué, A., Notices explicatives sur les chants liturgiques. Antiphonaire 251.
— Cours théorique et pratique de chant grégorien, d'après les travaux les plus récents 2e éd. 251.
— La Musique d'église. Etudes historiques, esthétiques et pratiques. 2e éd. 251.
— Nouvelle méthode pratique de chant grégorien 251.
Gatard, A., La musique grégorienne. Etude descriptive et historique 251.
Gatti, G. M., Figure di musicisti francesi 574.
— Giorgio Bizet 574.
Gauche, E., La Pologne et Frédéric Chopin. Les oeuvres héroiques et nationales 251.
Génin, A., Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes 251.
Gervais, E., Mozart ou la jeunesse d'un grand artiste 251.
Gheusi, P. B., L'Opéra-comique pendant la guerre 251.
— Guerre et Théâtre 1914—1918. Mémoires d'un officier du général Galliéni et Journal parisien du directeur du Théâtre National de l'Opéra-Comique pendant la guerre 251.
Giacobini, N., La musica ed il momento attuale. Conferenza 575.
Giacomo, S. di, Maestri di capella, musici e stromenti 252.
Gilson, P., s. Encyclopédie ... Fasc. 57/59 251.
*Gmelch, J., Die Kompositionen der hlg. Hildegard. Nach dem großen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröff. 55.
Gnauck, G., Volksgesang — Lautenklang. Volkstümliches Liederbuch für jedermann, verbunden mit Einführung ... 1. Bdch. 55.
Goblot, E., s. Pour la musique 253.
*Göhler, G., Händler und Künstler 45.
Golther, W., Die Oper auf der Rostocker Bühne in 25 Jahren 503.
Golz, B., Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal" 577.
Graap, P. G., Rich. Wagners dramatischer Entwurf „Jesus von Nazareth". Entstehungsgeschichte und Versuch einer kurzen Würdigung 504.
Grabner, H., Regers Harmonik 316.
Grandjany, L., et Puget, P., Questionnaire musical 252.
Granier, J., Le chant moderne. Etude analytique 252.
Grétry, A. E. M., Réflexions d'un solitaire 252.
Grillot de Givry, Notice sur les instruments de musique exposés au musée de Cluny 252.
Grisar, H., Ein untergeschobener Bericht über Luther als Tonsetzer und Stammgast. In: Ehrengabe deutscher Wissenschaft 119.
Groschwitz, G., Die Bedeutung der Musik auf der Messe. Ein anregender Beitrag zur Entwickelung des Musiklebens durch die Messe 577.
Grunsky, K., Das Christus-Ideal in der Tonkunst 119.
Gruyer, E., Manuel des principes de la théorie musicale 252.
Guéranger, P., L'Année liturgique. Le Carême. 26e éd. — Le Temps après la Pentecôte. Tome 3 et 4 et 6. 13e et 11e et 9e éd. 252.
Gugitz, G., s. Blümml, E. K. 119.
— Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens 504.
Guillemot, J., Berlioz, l'homme et l'artiste 252.
Guiraud, E., Traité pratique d'instrumentation 252.

H

Händel, G. F., Otto und Theophano. Oper in 3 Aufzügen v. Nicola Haym. Musik v. G. F. Händel. Auf Grund der Partitur der deutschen Händelgesellschaft übersetzt und für die moderne Bühne eingerichtet v. Dr. O. Hagen. Textbuch 438.
Hagemann, E., Der Mime. Schauspiel- und Opernkunst. 6. Aufl. 578.
Hagen, O., s. Händel, G. F. 438.
— Göttinger Händel-Festspiele. Vollständige Spielverzeichnisse. Einführung in die Händel-Opern 623.
*Haller, M., Vade mecum für den Gesangunterricht 43.
Halpérine-Kaminsky, E., s. Rimsky-Korsakov 253.
Harich, W., E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde. 189.
Hartmann, L., Die Orgel. Leichtverständliche Darstellung des Orgelbaues und Orgelspiels, nebst einer kurzgefaßten Geschichte des evangel. Kirchenliedes in musikal. Hinsicht. 3. völlig neubearb. Aufl. 624.
Hauer, J., Vom Wesen des Musikalischen 189.
*Hausegger, S., Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. 624.

Heinecke, H., Musique et musiciens. Nouv. éd. 252.
Heinitz, W., Das Grammophon im Dienste der musikwissenschaftlichen Demonstration 578.
*Heinrichs, G., Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Grosheim in Cassel. 624.
Heinze, L., Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neubearb. v. W. Osburg. 29. Aufl. 578.
Hellmer, E., Hugo Wolf. Erlebtes u. Erlauschtes. 624.
Hensel, S. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern. 17. Aufl. 2 Bände. 624.
Henze, B. Die Gitarre und ihre Meister des 18. u. 19. Jahrhunderts. 624.
Hermant, A., Préface, s. Stoullig, E. 254.
Hesse, M., s. Musiker-Kalender 189.
Heuberger, R., Franz Schubert. 3. Aufl. durchges. u. erg. v. H. v. d. Pfordten 190.
*Heuler, R., Neue Aufgaben des Gesangunterrichts. — Unterrichtsstoffe aus Musiklehre, Musikgeschichte, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung für höhere Mädchenschulen 42.
Heuß, A., Beethoven. Eine Charakteristik 578.
Hillmann, A., Chopin 383.
— Frans Berwald. En biografisk studie 438.
*Hirschberg, L., Die Kriegsmusik der Klassiker und Romantiker. Aufsätze zur vaterländischen Musikgeschichte 119.
Höckner, H., Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik 190, *dass. 438.
— Musikalische Erziehung 504.
— Die Melodie im Unterricht. Vorschläge zum Ausbau der musikalischen Erziehung 504.
— Musikalische Arbeitsgemeinschaften. Ein Appell an die Freunde edler Kunst 578.
Höfler, A., Zwei Studien zum Ring des Nibelungen. I. Wotan (3. Aufl.). II. Die Weltmächte und die Welttragödie. Ein Satyrspiel im Großen 438.
Hoeßlin, J. K. v., Die Melodie als gestaltender Ausdruck seelischen Lebens 55.
Hoffmann, R. St., Franz Schreker 438.
Holl, K., Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrh. 438.
Huvelin, P., s. Pour la musique 253.

I

Iffert, A., Sprechschule für Schauspieler und Redner. 7. Aufl. 120.
Indy, V. d', Cours de composition musicale. 1er livre rédigé avec la collaboration de A. Sérieyx, d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1896—1897. 4e éd. 252.
— et Sérieyx, A. Dasselbe 2e livre, 1ere partie . . . d'après les notes . . . en 1899—1900. 2e éd. 252.
— Préface, s. Couperin, F. 503.
Ippoliti, G., Dalle Sequenze alle Laudi 575.
Iselin's, J., Pariser Tagebuch 1752. Bearb. v. F. Schwarz 190.
*Istel, E., Revolution und Oper 120.
— Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 2. Aufl. 122, *dass. 316.
Jachimecki, J., Entwicklungsgang der Musikkultur in Polen. — Die Musik am Hofe des Königs Ladislaus Jagiello 1423—28. — Die Musik in Warschau. — Geschichte der polnischen Musik. [Alle polnisch] 190.
Jacob, H., Übers., s. Rivière, J. 580.
Jacquinot, St., L'Epave. Méthode de harmonie 252.
*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919, 26. Jg. hrsg. v. R. Schwartz 122.
Jahre, Fünfzehn, Königliche und Staatsbibliothek. ... A. v. Harnack überreicht. [Darin Beiträge von Joh. Wolf, W. Altmann, H. Springer] 577.
Jaques-Dalcroze, E., Le Rythme, la Musique et l'Éducation 252.
Jarosy, A., Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre) 438.
Jean-Aubry, G., La musique française d'aujourd'hui. Préface de G. Fauré 252.
*Jöde, F., s. Jugendkultur 40.
— s. Musikergilde 439.
— Musikmanifest 504.
Jost, Walter. Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien z. Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. 624.
Jouberton, J. B., La musique est la langue naturelle de l'âme. Utilité de la musique à notre époque 252.
*Jugendkultur, Musikalische. Anregungen aus der Jugendbewegung, hrsg. v. F. Jöde 40.

K

Kapp, J., Meyerbeer 123.
Kapp, Franz Schreker. Der Mann und sein Werk 438.
Karg-Elert, S., Die Grundlagen der Musiktheorie. Ein modernes Lehr- und Aufgabenbuch f. d. Fachausbildung und den Selbstunterricht 316.
— Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. op. 91. 24. Lfg. (Beiheft). 2. Teil: Das Saugluftsystem. S. 221—250 438.
Kaufmann, F. M., Die schönsten Lieder der Ostjuden. 47 ausgew. Volkslieder (mit Einltg. u. Anmerk.) 190.
— Das jüdische Volkslied. Ein Merkblatt 383.
Kehrer, J., Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten 190.
*Kerschagl, J. R., Die instrumentale Begleitung beim Schulgesang 43.
Kestenberg, L. Musikerziehung und Musikpflege. 624.
*Killermann, S., Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung 44.
*Kirsten, P., Methodik des Gesangunterrichts in der Volksschule 36.
Kjerulf, Ch., Glad ungdom. Minnen och upplevelsen 438.
Kleefeld, W., Clara Schumann 123.
Knappe, H., Friedrich Klose. Eine Studie 438.
Knorr, J., Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. 4. u. 5. Aufl. 504.
Kobald, K., Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch 504.
Kofler, L., Die Kunst des Atmens. Als Grundlage der Tonerzeugung usw. Aus d. Engl. übers. v. C. Schlaffhorst u. H. Andersen 504.
Konservatorium, Das. Schule der gesamten Musiktheorie. (Methode Rustin). Harmonielehre. Bearb. v. P. Wolter. 6. Aufl. 1. Brief 504.
*Kornfeld, Robert und August, Methodische Anleitung für den Gesangunterricht an Volksschulen 38.
Korngold, J., Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze 316.
Krause, E., 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre und akkordlichen Analyse. op. 43. 11. Aufl. 624.
*Krebs, C., Meister des Taktstocks 316.
— Haydn, Mozart, Beethoven. 3. Aufl. 438.

Krehl, St. Allgemeine Musiklehre. 2. verb. Aufl. Neudr. 625.
— Harmonielehre. (Slg. Göschen, Bd. 801—811) 438.
— Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung 55.
— Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). II. Die angewandte Formenlehre. 2. Aufl. Neudruck 123.
Kretzschmar, H., Einführung in die Musikgeschichte 123.
— Führer durch den Konzertsaal. II, 2. Oratorien und weltliche Chorwerke. 4. Aufl. 190.
Krumbacher, A., Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians 439.
Kühn, E., Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Eine Einführung in R. M. Breithaupts natürliche Klaviertechnik bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht im Klavierspiel 439.

L

Lach, R., Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jh. 578.
— s. Museion 579.
La Laurencie, L. de, s. Encyclopédie ... Fasc. 43/48 251.
La Mara, Anton Rubinstein. Neubearb. Einzeldruck a. d. Musikal. Studienköpfen 123.
— Beethoven und die Brunsviks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß hrsg. 190.
— L. van Beethoven. Neubearb. Einzeldruck a. d. Musikal. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. 439.
— Richard Wagner. Ebenso 13. Aufl. 439.
— C. M. v. Weber. Ebenso 439.
— Franz Schubert. Ebenso 13. u. 14. Aufl. 439.
— G. F. Händel. Ebenso 6. u. 7. Aufl. 578.
— J. S. Bach. Ebenso 8. u. 9. Aufl. 625.
— Joh. Brahms. Ebenso 10. u. 11. Aufl. 625.
— H. v. Bülow. Ebenso 9. u. 10. Aufl. 625.
— Edvard Grieg. Ebenso 10. u. 11. Aufl. 625.
Lamont, H. de, Historique des musiques militaires 252.
Landormy, P., Histoire de la musique. 4e tirage 252.
*Langanki, H., Die technischen Gesangübungen in der Volksschule 39.
Lange, W., Rich. Wagner und seine Vaterstadt Leipzig 439.
Langlois, J., L'éducation des enfants par la musique d'après Platon. 2e éd. 252.
Laudani, A., Studio complementare per la Scuola dell' Organo 575.
Lavignac, A., s. Encyclopédie 251.
— Histoire de la musique. 4e Vol.: Espagne, Portugal 252.
Lehmann, Lilli, Mein Weg. 2. Aufl. 383.
Leichtentritt, H., s. Bußler, L. 51.
— Friedrich Chopin. 2. Aufl. 383.
— Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. 439.
*— Musikalische Formenlehre. 2. Aufl. mit einem ergänzenden Anhang. 625.
Leoni, S., L'arte pianistica in Martucci, Brahms, Grieg, Novák, Debussy 575.
Lert, E., Mozart auf dem Theater. 3. u. 4. Aufl. 504.
Le Senne, C., s. Encyclopédie ... Fasc. 36/37 et 54/56, 59 251.
Liebing, A., Lerne gesundheitsgemäß — klang- und lautrichtig — sprechen! 2. Aufl. 55.
Linden, J., Fanny Elßler. Die Tänzerin des Biedermeier. Nach Briefen u. zeitgenöss. Berichten zusammengest. 626.
Lissauer, E., Gloria Anton Bruckners. Verse und Prosa 317.
Litala, L. de, Il leone di Bonn: appunti su Beethoven 575.
Locard, E., s. Par la musique 253.
— P., s. Encyclopédie ... Fasc. 53 251.
*Lommatzsch, E., Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Anzahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen 55.
Loret, V., s. Pour la musique 253.
Louis, R., Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre, im Anschluß an die Harmonielehre v. R. Louis u. L. Thuille bearb. 3. Aufl. 190.
— Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre v. R. Louis u. L. Thuille für die Hand des Schülers bearb. 4. Aufl. 190.
— Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille. 3. Aufl. 383.
Lubrich, F. sen., Hrsg., s. Archiv, Schlesisches, für evangel. Kirchenmusik 506.
Lyr, R., s. Encyclopédie ... Fasc. 57/59 251.
Lyser, J. P., Verzaubertes Rokoko. Mozartgeschichten 578.

M

Maclean, Ch., s. Encyclopédie ... Fasc. 60 251.
Macler, F., La musique en Arménie 252.
Männer, Große. Geisteshelden aller Völker und Zeiten. Hrsg. v. G. Gellert. Veröff. d. deutschen Gesellschaft zur Verbreitung guter Jugendschriften und Bücher. 1. [darin:] Wagner. 2. [darin:] Beethoven 439.
Maerz, G., Grundlagen der Tonbildung. Stimmphysiologische Studien. Methodischer Leitfaden der Stimmerziehung 439.
Magrini, G., Manuale di Musica. 2. ed. 575.
— Il canto: arte e tecnica. 2. ed. 575.
Mahler-Fest, Das. Amsterdam, Mai 1920. Vorträge und Berichte hrsg. v. C. R. Mengelberg 439.
Mainguy, H., Recherches sur les vernis des violons italiens. Réconstitution chimique de ces vernis et procédés de contrôle 252.
Malipiero, G. J., L'orchestra 575.
Mandyczewski, E., Hrsg., s. Prosniz, A. 579.
Mantovani, T., Cristoforo Gluck 575.
Manuel, R., Maurice Ravel et son oeuvre 253.
Maquaire, A., La musique au foyer 253.
Marciano, E., und Cesi, S., Prontuario di Musica 574.
Marmier, Mme. J., De la naturalité du mineur moderne. Le Diatonique pythagoricien, sa survivance dans l'art moderne. Le Diatonique de Ptolémée, Rameau, Riemann. Le Majeur mineur de Hauptmann. Nouvelle théorie de l'harmonie 253.
Marmontel, A., Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et esthétique du piano. Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante. Nouv. éd. 253.
Marnold, J., Le cas Wagner. La musique pendant la guerre. 5e éd. 252.
Martienßen, F., Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Joh. Meschaert. 2. Aufl. des Buches „Joh. Meschaert" 383.
Marzi, G. M. de, Giuseppe Verdi. Conferenza 575.
Masson, P. M., s. Encyclopédie ... Fasc. 41 251.
Massougnes, G. de, Hector Berlioz, 1803—1863. Son oeuvre 253.
Matthay, T., La rotazione del avambraccio al Pianoforte. Ver-

sione dall' inglese di M. Capra 575 u. 626.
Matthay, T., I primi passi al pianoforte. Versione M. Capra. 626.
— Le prime musiche del pianista per l'applicazione dei principii esposti nell' opera „I primi passi" con musica composta da Felice Swinstead. — Versione M. Capra. 626.
Mattioli, E., Riccardo Wagner. Conferenza. 4. ed. 575.
Mauclair, C., Les héros de l'orchestre. (Essai sur l'émotion musicale I. La religion de la musique II) 253.
Maufret, P., La réforme du chant grégorien. Conférence 253.
Maufolf, W., E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater 439.
Mayreder, R., Nachwort, f. Wolf, Hugo 632.
Meinck, E., Rich. Wagners Dichtung: Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. 2. T.: Die Walküre 383.
— Dasf. 3. T.: Siegfried 439.
— Dasf. 5. T.: Einleitung 578.
Meißner, B., Babylonien und Affyrien. [S. 331—335: Musik] 439.
Mengelberg, C. R., f. Mahler-Feft 439.
Mérigeault, D., Précis de grammaire musicale 253.
Meyer, Gertrud. Tanzfpiele und Singtänze. 10. Aufl. 627.
— Wilh., Charakterbilder großer Tonmeifter. 4. Bd. Chopin, Brahms, Bruckner, Reger. Zerftreute Blätter 317.
— Mozart 627.
Michel, E., Hörfamkeit großer Räume 383, *dasf. 504.
Migot, G., Essais pour une esthétique générale 505.
Mitjana, R., f. Encyclopédie ... Fasc. 60 251.
Mitteilungen der Max Reger-Gefellfchaft Jg. I, Heft 1 578.
Möller, W., Mufikverftändnis für Jedermann 439.
*Mohaupt, F., Aus meinen Gefangftunden 38.
Monaldi, G., Le opere di Gius. Verdi al Teatro alla Scala (1839—1893) 575.
— Cantanti evirati celebri del teatro italiano 575.
Montanelli, A., Organo, organari ed organisti 575.
Montmorency, Duc de, Lettres sur l'Opéra 1840—1842 578.
Morini, N., La Banda municipale di Bologna (1856—1917) 575.
Morold, M., Anton Bruckner 56.
— Hugo Wolf 56.
Moser, H. J. Deutfchlands Tonkunft in alter und neuer Kriegszeit. S.-A. 627.
— u. Noë, O., Technik der deutfchen Gefangskunft. 2. Aufl. 627.
Mofe-Almanach 1921. [S. 186—201: Leopold Schmidt, R. Strauß als Melodiker] 439.
Müller-Reuter, Th., Lexikon der deutfchen Konzertliteratur. Ein Ratgeber ... Nachtrag zu Bd. I 579.
Muller, D., f. Stendhal 254.
Munktell, H., Några minnesblad utgivna av vänner. [Auffätze über H. M. von V. Olander, A. R. Wachtmeifter, E. Ellberg] 439.
Mufatti, C., Prefazione, f. Pavan, G. 575.
Mufeion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien. [Darin Beiträge von M. Pirker und R. Lach] 579.
Mufikergilde, Die. 1921. Ein Jahrbuch der neudeutfchen Künftlergilden. Hrsg. v. F. Jöde 439.
Mufiker-Kalender, Allgemeiner Deutfcher, für 1921. Jg. 43. Hrsg. v. R. Stern 189.
— M. Hefles Deutfcher, für 1921. Jg. 36 189.
Musique, La. Textes choisis et commentés, par H. de Curzon 253.

N

Nacalumi, G. D., Lezioni di teoria estetica, interpretazione musicale. Fasc. I. 575.
Naret, D., Les Accompagnements simplifiés. Méthode nouvelle permettant d'accompagner au piano sans connaître la clé de fa [!] 253.
Nascimbeni, G., Riccardo Wagner 575.
Natale, G. M., L'Anima della musica. Prolusione al Corso di Canto Corale nella R. Scuola Normale Femminile di Benevento 575.
Natorp, P., Beethoven und wir. Rede 439.
Naumann, E., Illuftrierte Mufikgefchichte. Neubearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt v. E. Schmitz. Einleitung und Vorgefchichte v. Leopold Schmidt. 5. Aufl. 627.
Nef, K., Gefchichte der Sinfonie und Suite 440.
Neretti, L., L'insegnamento del canto corale nelle scuole elementari d'Italia 575.
— Divagazioni storico-estetico-musicali 575.
— I due inni patriottici di G. Rossini 575.
Neugeftaltung, Die, der Mufik-Akademie (Wien) 317.
Niemann, W., Vorwort, f. Bach, C. Ph. E. 503.
Nietzfche, F., contra Wagner 575.
Nihlén, A., Überfetzer f. Bergh, R. 189.
Noblet, A., La Prière chantée. Conseils et Préceptes pour la bonne exécution du chant liturgique 253.
Noë, O., u. Mofer, H. J., Technik der deutfchen Gefangskunft. 2. Aufl. 627.
Nohl, L., Beethoven. Neue Aufl. 317.
— W., L. van Beethoven als Menfch und Mufiker im täglichen Leben. Ein Gedenkbuch zu feinem 150. Geburtstage 383, * dasf. 627.
Norges Musikhistorie. Red.: O. M. Sandvik u. G. Schjelderup H. 1. 2. 440.
Norlind, T., Allmän Mufikhiftoria. 1.—2. Heft 505.

O

Oddone-Manera, M. A., Riccardo Wagner. Conferenza 575.
Oehlke, W., Hrsg., f. Arnim, Bettina von 621.
Olander, V., f. Munktell, H. 439.
Ophüls, G., Erinnerungen an Joh. Brahms 579.
Oppenheim, H., Hermann Zilcher 505.
Osburg, W., f. Heinze, L. 578.
Ott, K., Le melodie ambrosiane studiate specialmente in rapporto alla gregoriana. Versione italiana di F. Daguino 575.

P

Pannain, G., Svolgimento e carattere della musica nazionale. — I. Medio Evo ed Ars nova. Conferenza 575.
*— Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia dal 1500 al 1730 circa 627.
*Panzer, P., Neuer Lehrgang des Gefangunterrichts 37.
Parifot, J., L'accompagnement modal du chant grégorien 253.
Parrini, R., Della opportunità e del modo di diffondere la cultura musicale nelle università populari e istituzioni congeneri 575.
Pafch, O., Kontrapunktslehre. (Methode Ruftin. Brief 1). 5. Aufl. 628.
Pauer, E., Les éléments du beau en musique. Trad. franç. de L. Pennequin 253.
Pavan, G., Teatri musicali veneziani. Il Teatro S. Benedetto (ora Rossini). Catalogo crono-

logico degli spettacoli (1755—1900), con prefaz. del Dr. C. Musatti 575.
Payer von Thurn, R., Joseph II. als Theaterdirektor 123.
Pedron, C., Armonie d'eccezione. Saggio di studii teorico-pratici sulla moderna armonia 575.
Pembaur, K., Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächsischen Hofe. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens 505.
Pennequin, L., Übersetzer s. Pauer, E. 253. — s. Streatfield, R. A. 254.
Peslmüller, J., Die Städt. Singschule München im 9. Dezennium ihres Bestehens, 1911—1920. 505.
Petitludes, C., Harmonie 253.
Petrucci, G., Übersetzer, s. Wagner, R. 577.
— P., Guide juridique du compositeur de musique 253.
Pfleiderer, A., Nachtrag, s. Feuerlein, L. 623.
Pfordten, H. v. d., Robert Schumann 123.
— Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt. 2. Aufl. 124.
— s. Heuberger, R., 190.
— Einführung in R. Wagners Werke und Schriften. 2. Aufl. 505.
Piancastelli, C., s. Fusignano 574.
Pianista, Il, Pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori riguardanti lo studio del pianoforte 577.
*Pieper, K., Praktischer Leitfaden zur Modulationslehre 44.
Pignatelli, F., Musicisti nelle loro opere 575.
Pirker, M., s. Museion 579.
— Die Zauberflöte 579.
Pizzetti, J., La musica di V. Bellini 575.
— Musicisti contemporanei. Saggi critici 576.
Poppen, H., Max Reger. 2. Aufl. 579.
Pour la musique française. 12 causeries, par J. Bach-Sisley, M. Boucher ... avec une préface par Cl. Debussy 253.
Pratella, F. B., Evoluzioni della musica dal 1910 al 1917. Vol. I: Valorizzazioni. Vol. II. 576.
— Musica italiana: per una cultura della sensibilità musicale italiana 576.
— Cronache e critiche 576.
Prod'homme, J. G., La jeunesse de Beethoven (1770—1800) 253.
Programm, Offizielles, und Textbuch, verbunden m. Festschrift d. „Schweizer. Musikzeitung und Sängerblatt" zur 21. Tagung des schweizer. Tonkünstlervereins in Zürich 29.—31. Mai 1920 56.
Prosniz, A., Kompendium der Musikgeschichte. 1. Bd.: Bis zum Ende des 16. Jahrh. Für Schulen und Konservotorien. 3. Aufl., hrsg. v. E. Mandyczewski 505 und 579.
Prüfer, A., Musik als tönende Faustidee 505, *dass. 628.
Puget, P., s. Grandjany, L. 252.

Q

Quatrelles L'Epine, M., Cherubini (1760—1842). Notes et documents inédits 253.
Quittard, H., s. Encyclopédie ... Fasc. 37/39 251.

R

Radiciotti, G., Gioacchino Rossini 576.
Radigier, H., s. Encyclopédie ... Fasc. 49/52 251.
Radiguer, H., Ecole de chant choral. Méthode pratique d'éducation musicale 253.
Raeli, V., Da V. Ugolini ad O. Benevoli nella capella della basilica liberiana (1603—1646) 629.
— Nel secolo di Giovanni Pierluigi Palestrina alla capella della basilica liberiana 629.
Raugel, F., Les orgues de l'abbaye de Saint Mihiel 253.
Raymond-Duval, P. H., La musique romantique en Allemagne (1815—1837) 253.
Reiß, J., Beethoven (polnisch) 629.
Rensis, R. de, Ercole Bernabei. Contributo alla storia musicale italiana del seicento, con un ritratto ... 576.
— Musica italiana in Francia. La riforma intitolata a Gluck 576.
— Rivendicazioni musicali 576.
Reusing, G., Die Behandlung katholischer Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. verb. u. durch Aufnahme der Einheitslieder erweiterte Aufl. 505.
Reuter, F., Stephan Krehl 629.
Révész, G., Prüfung der Musikalität. S.-A. 505.
Ricci, C., Arrigo Boito 576.
— V., „La Battaglia". Balletto del sec. XVII, descritto da un anonimo e rimesso in luce da un codice manoscritto 576.
— La tecnica del canto in rapporto con la pratica antica e la teoria moderna 576.
— Il pianista 576.
— L'orchestrazione 576.
Richter, A., Die Elementarkenntnisse der Musik. 6. Aufl. 56.
— E. F., Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. 1. Bd.: Lehrbuch der Harmonie. 30. Aufl., mit Anmerk. u. Ergänz. versehen v. A. Richter. — 2. Bd.: Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Bedeutend erweitert ... v. A. Richter. 15. Aufl. 56.
— Traité d'harmonie théorique et pratique. Trad. par G. Sandré. 11. éd. 579.
Rieger, E., Offenbach und seine Wiener Schüler 580.
Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrh. 2. Aufl. [bes. v. G. Becking] 317.
— Handbuch der Musikgeschichte. II, 1: Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). 2. Aufl. 505.
— Handbuch der Harmonielehre. 8. u. 9. Aufl. 580.
— Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. 4.—6. Aufl. 629.
— Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen .... 13.—18. Jahrh. Mit Erl. v. A. Schering. 2. Aufl. 629.
Rimsky-Korsakov, N. A., Ma vie musicale. Introduction et adaptation par E. Halpérine-Raminsky 253.
*Ritter, M., Methodik des Gesangunterrichts. Für Lehrerbildungsanstalten und die Hand des Lehrers 37.
Rivière, J., Studien. Übertragen v. H. Jacob 580.
Robert, P. L., Etude sur l'art de Gluck 254.
— Etude sur Modeste Moussorgsky (1839—1881) 254.
— Une correspondance inédite de A. Boïeldieu. Vue d'ensemble 254.
Rodet, J., Notions d'acoustique. Instruments de musique. Le Télharmonium 254.
*Röck, J., Handschriftliche Missalien in Steiermark. Festschrift der Grazer Universität 56.
Röder, A., Vorwort, s. Bellaigue, C. 622.
Rolland, Ch., s. Pour la musique 253.
— R., s. Encyclopédie ... Fasc. 42 u. 59/60 251.
— Musiciens d'autrefois. (L'opéra avant l'opéra. L'„Orfeo" de Luigi Rossi. Lully. Gluck. Gretry. Mozart) 4e éd. 254. — 6e éd. 254.
— Musiciens d'aujourd'hui: Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, V. d'Indy, Debussy, H. Wolf, R. Strauß. Le Renouveau de la musique française depuis 1870. 7e éd. 254.
— Voyage musical aux pays du passé 254.
— Préface, s. Stendhal 254.

Rolland, R., Beethoven. Övers. från orig. 6. uppl. 8. uppl. 505.
Roncaglia, G., Giuseppe Verdi 576.
Rossi, M., Cento anni di storia del teatro di Lugo. La patria di Rossini 576.
— M. E. und Tebaldini, G., Storia dell' organo 576.
Rossini, G., Una lettera inedita (26. Dic. 1850) alla Marchesa Martellini, pubbl. da G. Donegani (per nozze) 576.
Roth, H., Heinrich Kaspar Schmid 505.
Rougnon, P., La musique et son histoire 254.
Russolo, L., L'arte dei rumori 576.
Ruth-Sommer, H., Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden für Sammler. 2. Aufl. 317.
Rutz, K. u. O., Typenstimmbildung, zugleich die neue Ausdruckskunst für Bühne und Konzert 124.
— O., Menschheitstypen und Kunst 505.

S

Sachs, C. Die Musikinstrumente des alten Ägyptens 629.
Salaghi, S. S., Notazione fisiologica delle armonie (Per la fisiologia dell' organo uditivo. — Contributo musicale) 576.
— Le armonie nella musica moderna. (Per la fisiologia ... IIdo Contributo mus.) 576.
— Nuovo sonometro per lo studio di fenomeni acustici 576.
Sallès, A., s. Pour la musique 253.
Sandberger, A., Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte 506.
Sandre, G., Übers., s. Richter, E. F. 579.
Sandvik, O. M., s. Norges Musikhistorie 440.
Sang und Klang Almanach 1921. Hrsg. Leop. Schmidt. [Mit Beiträgen v. L. Kreutzer, L. Karpath, S. Pisling, E. N. v. Reznicek, C. Flesch, E. Kunwald, L. Blech, L. Schmidt und 2 Liedern v. E. Humperdinck u. L. Blech] 506.
Sangiorgio, D. C., Regolamento Generale Internazionale per la costruzione degli organi. Con prefaz. di D. Sincero 576.
Saviotti, A., Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474 576.
*Schaun, W., und Scheunemann, M., Singe nach Noten! 38.
Scheffler, K., Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit 506.
*Scheidemantel, K., Stimmbildung. 5. Aufl. 43.
Schenker, H. Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht.... 1. Heft 629.
Schering, A., Beethoven und der deutsche Idealismus. Rede 506.
— Tabellen zur Musikgeschichte. 3. Aufl. 506.
— s. Riemann, H., Musikgeschichte in Beispielen 629.
*Scheuer, E. F., Rich. Wagner als Student 506.
*Scheunemann, M., s. Schaun, W. 38.
*Schiedermair, L., W. A. Mozarts Handschriften in zeitlich geordneten Nachbildungen 578.
*Schiegg, A., Theorie und Praxis der Stimmerziehung im Schulgesangunterricht 39.
— Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lehre. Grundlegende Gesangsschule für Schule und Haus 506.
*Schipke, M., Der deutsche Schulgesang von Adam Hiller bis zu den Falkschen Bestimmungen (1775—1875) 34.
Schjelderup, G., s. Norges Musikhistorie 440.
Schlaffhorst, C., Übers., s. Kofler, L. 504.
Schlosser, J., Die Sammlung alter Musikinstrumente (in Wien). Beschreibendes Verzeichnis 56, *dass. 440.
Schmid, O., Der Mozart-Verein zu Dresden 1896—1921. Gedenkschrift. 506.
— Die Kirchenmusik in der katholischen (Hof-) Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung 629.
*Schmidt, Heinrich, und Schuberth, J., Lehrbuch für den Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten Bayerns 39.
— Leopold, R. Strauß als Melodiker [in Mosse-Almanach 1921, S. 186—201] 439.
— s. Sang und Klang Almanach 1921 506.
— Ritter Blaubart. Ein Märchenstück. Musik v. E. N. v. Reznicek. Einführung in das Werk 506.
— s. Naumann, E. 627.
Schmitz, E., s. Naumann, E. 627.
Schneider, L., Claudio Monteverdi (1567—1643) 254.
— M., Der deutsche Kantor. (Schlesisches Archiv f. evang. Kirchenmusik. Hrsg. v. F. Lubrich sen. H. 1) 506.
Schnerich, A., Wiener Kirchen und Kapellen in kunst- und kulturgeschichtlicher Darstellung 580.
Schnitzer, J., Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit. 2 Bde 506.
Scholtze, J., Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern, nebst Einführungen, geschichtl. u. biogr. Mitteilungen. 5., b. z. Gegenwart erweit. Aufl. 506.
*Scholz, H., Harmonielehre 629.
Schrader, B., s. Bremers Handlexikon 437.
*Schreiber, U., Ton- und Stimmbildung als Grundlage für den Schulgesangunterricht sowie zur Einführung in den Kunstgesang 43.
*Schuberth, J., s. Schmidt, Heinrich 39.
*Schwartz, R., s. Jahrbuch ... Peters 122.
Schwarz, F., s. Iselin, J. 190.
— -Reiflingen, E. Technik der Gitarremusik. 2. H. Studien f. Gitarre. Eine Auswahl aus den Meisterwerken alter Gitarremusik in fortschreit. Ordnung... 506.
Sedaine, M. J., Der Deserteur. Eine Operette in 3 Aufz. a. d. Französischen. Mit 12 farbigen Handzeichnugen v. D. Chodowiecki. Mannheim 1771. — Potsdam 1921 630.
Seidl, A., Hans Pfitzner 630.
Seiffert, M., Hrsg., s. Telemann, G. Ph. 507.
*Sekles, B., Musikdiktat 39.
Selva, Bl., La Sonate. Etude de son évolution technique, historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition 254.
— Quelques mots sur la sonate. (Evolution du genre) 254.
— L'Enseignement musical de la technique du piano. Tome 1er: Principes de la sonorité au piano. Tome 2: La simultanéité des sons au piano 254.
Sérieyx, A., s. Indy, V. d' 252.
Servières, G., Episodes d'histoire musicale 254.
Setaccioli, G., Il contenuto musicale di „Gianni Schicchi" di G. Puccini con la esposizione e la illustrazione dei motivi tematici 576.
Siber, J., Hofrat Prof. Max Meyerolbersleben. Festschrift zu seinem 70. Geburtstage. Nebst einem Anhang: „Was ich Meyerolbersleben verdanke" und „Mein System, Geige zu spielen" 580.
Sievers, E., H. Lietzmann u. die Schallanalyse. Eine Kritik und eine Selbstkritik 630.
Sincero, D., Prefazione, s. Sangiorgio, D. C. 576.
Smekal, R., Altwiener Theaterlieder. Vom Hanswurst bis Nestroy 189.

Smekal, R., Die schönsten Mozart-Anekdoten 439.
Smend, J., Die römische Messe 124. *Dass. 580.
Soubies, A., Almanach des spectacles continuant l'Ancien Almanach des spectacles 1752 à 1815. Table duodécennale (1902—1913) 254.
Specht, R., Der Schatzgräber. Oper ... v. F. Schreker. Einführung in die Musik 506.
— Gust. Mahlers 1. Symphonie. Thematische Analyse 506.
— Richard Strauß und sein Werk. 2. Band: Der Vokalkomponist. — Der Dramatiker 630.
— Julius Bittner. Eine Studie 630.
*Spies, H., Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht" 124.
Springer, H., Neue Materialien zur italienischen Operngeschichte des 16. Jahrh. In: 15 Jahre Königl. und Staatsbibliothek. Festschrift für A. v. Harnack. Auch S.-A. 577, 630.
Squarzoni, Fr., Il flauto. Cenno storico 576.
Stefan, P., Neue Musik und Wien 507.
— Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. Neue ... Ausg. 507.
Stein, F., Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jh. Buch 1. 580 u. 630.
—, R. H., Grieg. Eine Biographie 507.
*Steineck, F., Das Singen nach Noten 36.
Steinitzer, M., Meister des Gesanges 124.
Stendhal, Vies de Haydn, de Mozart et de Metastase. Texte établi et annoté par D. Muller. Préface de R. Rolland 254.
Stern, R., s. Musiker-Kalender 189.
Storck, K., Geschichte der Musik. 4. Aufl. 317.
— Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. Hrsg. v. P. Schwers. 21.—22. Aufl. 630.
Stoullig, E., Les Annales du théâtre et de la musique. Avec un préface par A. Hermant. 39. année, 1913 254.
Streatfield, R. A., Musiciens anglais contemporains. Trad. franç. de L. Pennequin 254.
Studien zur Musikwissenschaft. 7. H. 507.
*Süßmann, O., Methodisches Handbuch für den Gesangunterricht in den Volksschulen 37.

T

Tebaldini, G., und Rossi, M. E., Storia dell'organo 576.
Telemann, G. Ph., Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen (1733 34). Hrsg. v. M. Seiffert. 2. Aufl. 507.
Thiblot, R., Richard Wagner. L'art et le patriotisme 254.
Thuille, L., s. Louis, R. 190.
Tiersot, J., Histoire de „la Marseillaise". Nombreuses gravures documentaires, facsimilés, autographes, oeuvres musicales de Rouget de Lisle 254.
Torrefranca, F., Problemi del dopoguerra musicale. Estratto ... 576.
Torri, L., La costruzione ed i costruttori degli stromenti ad arco. Bibliografia liutistica storico-tecnica. 2. ed. 576.
Trebbi, O., Le grandi esecuzioni musicali a Bologna: Il „Mefistofele" di Arrigo Boito 576.
— Le grandi esecuzioni ...: lo „Stabat Mater" di Rossini 576.

U

Unger, H., Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens 507.
— M., Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und T. Haslinger in Wien, A. M. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel 317, *dass. 630.
Untersteiner, A., Storia della musica. 4. ed. 577.

V

Valentin, E., Theater und Musik am Fürstlich Leiningischen Hof. Dürckheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814 631.
Van de Velde, E., La musique et les arts plastiques. Etude-Conférence 254.
Vassort, E., Historique de la société l'Union musicale de Toury, à l'occasion de sa 25e année d'existence 255.
Vatielli, Fr., Rossini a Bologna 577.
— Lettere di musicisti brevemente illustrate 577.
— Concerto di musiche cinquecentesche; programma 577.
Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 4. Reihe: Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte, s. Aber, A. 621.
Vitrone, V., e Wronski, T., Il cantante e la sua arte. Voce. Mimica. Truccatura 577.
*Vivell, C., s. Frutolfi Breviarium 53.
*Volbach, F., Neugestaltung des Musikunterrichts an den höheren Schulen 41.
— Das moderne Orchester. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. 631.
Vuillemin, L., Gabriel Fauré et son oeuvre 255.
Vuillermoz, E., Voyage de musiciens 507.

W

Wachtmeister, A. R., s. Munktell, H. 439.
Wagner, P., Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde 631.
*— Universität u. Musikwissenschaft. Rede. 631.
— R., L'opera e la missione della mia vita. Traduz. di G. Petrucci 577.
Waltershausen, H. W. v., Richard Strauß. Ein Versuch 507.
Wasielewski, W. J. v., Die Violine und ihre Meister. 6. verm. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski 507.
Weingartner, F., Über das Dirigieren. 5. Aufl. 56.
— Hrsg., s. Berlioz, H. 577.
— Eine Künstlerfahrt nach Südamerika. Tagebuch einer Reise nach Argentinien und Brasilien 632.
*Weinmann, K., „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes. 2. Aufl. 124.
Weißmann, A., Der klingende Garten. Impressionen über das Erotische in der Musik 125.
Wellesz, E., Studien zur äthiopischen Kirchenmusik 317.
— Arnold Schönberg 507.
Werner, H., Hrsg., s. Wolf, Hugo 632.
Wertheimer, P., Alt-Wiener Theater. (Schilderungen von Zeitgenossen). Eingeleitet und hrsg. v. P. W. 437.
Widor, Ch. M., Préface, s. Bouvet, C. 250.
— Préface, s. Brancour, R, 503.
Wiedemann, A., Das alte Ägypten. [S. 370—386: Musik] 508.
Wiel, T., Franc. Cavalli (1602—1676) e la sua musica scenica 577.
Wiernsberger, J. A., Le Piano et ses prédécesseurs. Notice historique 255.
Wöß, J. V., Die Modulation. Ein Lehrbuch 632.

Wohlfahrt, H., Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Klavierschüler. 13.—15. Aufl. 125.
Wolf, Hugo, Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort R. Mayreders, hrsg. v. H. Werner. 632.
— Joh., Neue Quellen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. In: 15 Jahre Königl. und Staatsbibliothek. Festschrift für A. v. Harnack 577 u. 632.
Wolter, P., Harmonielehre. (Methode Rustin). 6. Aufl. 1. Brief, s. Konservatorium 504.
Wronski, T., e Vitone, V., Il cantante e la sua arte. Voce. Mimica. Truccatura 577.
*Wunder, F., Der Singkranz Heilbronn 1818—1918. Ein Rückblick auf das erste Jahrhundert seines Bestehens 508.
*Wuthmann, L., 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler. 3. Aufl. — Generalbaß-Spielübungen (als Anhang dazu) 56.
— Modulationstabellen. Eine Anleitung für Musikseminaristen und junge Musiker . . . 317.

3

Zederbauer, J., Die Harmonie im Weltall, in der Natur und Kunst 580.
Zehme, A., Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens. Mit völliger Entlastung des Kehlkopfes. Für den Selbstunterricht 125.
Zimmermann, M., s. Pour la musique 253.
Zweig, St., Romain Rolland. Der Mann und das Werk 580.

Neuausgaben alter Musikwerke

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen)

A

Albert, H., Die Gitarre in der Haus- u. Kammermusik vor 100 Jahren (1780—1820). Neuausg. von Meisterwerken der klassischen Gitarrezeit. (14 Nrn: L. de Call, F. Carulli, A. Diabelli, M. Giuliani, F. Gragnani, J. Kreutzer, W. Matijegka, Molino) 632.
— s. Giuliani, M. 635.
— s. Rongalli, L. 636.
Ansion, M., s. Denkmäler der Tonk. in Öst. Bd 54 318.

B

Bach, J. Bernh., Erste Ouverture für Sologeige und Streichorchester. Part. m. untergelegter Pfte.-St. (Cemb.) Hrsg. v. A. Farcanu 58.
— J. Christian, 2 weltliche Arien (1. Meiner allerliebsten Schönen. 2. Wenn auch der Stürme Toben) für Solo u. kleines Orch., bearb. v. G. A. Walter 318.
— Sonate G dur f. 2 Pfte zu 4 Hdn. Hrsg. v. H. Schwartz 633.
— Joh. Chr. Fr., Ausgewählte Werke. Für den prakt. Gebr. hrsg. v. G. Schünemann. Bd II u. Klaviersonaten. Band VII: Kammermusik 58, *dass. Bd I, V, VII 633.
— Die Amerikanerin. Zyklus von 5 Gesängen für Solo und kleines Orch., bearb. v. G. A. Walter 318.
— J. S., Trio G dur für 2 Fl., Vc. u. Cemb. (Pfte) bearb. v. M. Seiffert 57.
— Bearbeitungen, Übertragungen, Studien und Kompositionen für Pianoforte von F. Busoni. Vollständ. . . . Ausg. Bd VII: Nachträge zu Bd I/IV. 57.
Bach, J. S., Klavierwerke. Unter Mitwirkung v. E. Petri u. B. Mugellini hrsg. v. F. Busoni. Bd VI. Französ. Suiten. Bd IX. Partite Nr. 1—3 58.
— Dass. Bd XIII. Italien. Konzert, Partita h moll. Bd XIV. Mehrsätz. Vortragsstücke. Bd XVIII. Tokkaten, Fantasie u. Fuge a moll 633.
— Konzert Emoll f. Viol. u. Ob. (oder f. 2 Viol.) mit Pfte bearb. v. M. Seiffert 633.
— Die Lieder aus dem Notenbuch der Anna Magd. Bach für 1 Singst. u. B. c., für d. prakt. Gebr. hrsg. v. H. Roth 633.
— Kantate Nr. 71: Gott ist mein König. Kl.-A. mit Text v. O. Schröder. Veröffentlichungen d. Neuen Bach-Ges. Jg. XX, H. 1. 318.
— Vier Arien („Ich armer Mensch" „O Seelenparadies", „Geliebter Jesu", „Gott ist mein Freund") für Tenor mit einem obl. Instr. u. Klav.- oder Orgelbegl. Bearb. v. E. Mandyzewski. Veröffentlichungen . . . Jg. XXI, H. 1. 441.
— Notenbüchlein für Anna Magd. Bach (1725). Für den prakt. Gebr. hrsg. v. R. Batka. 4. Aufl. 441 u. 633.
— Capriccio in B-dur sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. Nebst einer Sonate aus Joh. Kuhnaus „Musik. Vorstellung einiger bibl. Historien" als Zugabe. Eingel. u. hrsg. v. H. Roth. (In: Mus. Stundenbücher) 507.
— 60 Choralgesänge. Ausgew. u. eingel. v. H. Roth (In: Mus. Stundenbücher) 507.
— Kompositionen f. d. Laute. 1. vollst. u. krit. durchges. Ausg. Für die heutige Laute übertr. u. hrsg. v. H. D. Bruger 633.
Bach, J. S., Kompositionen f. d. Laute, für d. prakt. Gebr. hrsg. v. F. Jöde. 1. Bd 633.
— Arien aus Kantaten mit Pfte, ausgew. v. K. Straube, hrsg. v. M. Schneider. 15 Arien f. 1 Tenorst., 15 Arien f. 1 Baßst. 633.
— Kantaten. Nr. 166: „Wo gehest du hin?" Nr. 67: „Halt im Gedächtnis Jesum Christ". Cemb.- u. Orgelst., bearb. v. M. Seiffert 633.
— Nik., Messe in Emoll. Ausg. f. d. prakt. Gebrauch v. W. Junk 126.
— Der jenaische Wein- und Bierrufer. Komisches Singspiel. Für die Aufführung bearb. v. F. Stein. Part. 633.
Bäuerle, H., s. Chorals, 10 Ausgaben des Vatikanischen 57.
Barclay-Squire, W., s. Purcell, H. 636.
Batka, R., s. Bach, J. S., Notenbüchlein 633.
Beethoven, L. van, Bagatellen. Hrsg. u. eingel. v. P. Bekker. (In: Mus. Stundenbücher) 507.
Bekker, P., s. Beethoven, L. van 507.
Berlioz, H., Ausgewählte Lieder. Eingel. u. hrsg. v. K. Blessinger (In: Mus. Stundenbücher) 507.
Bie, O., s. Lanner, J. 507.
Blessinger, K., s. Berlioz, H. 507.
Boghen, F., s. Frescobaldi, G. 441.
Bridges, R. Hrsg., s. Hymnal, The Jattendon 509.
Bruger, H. D., Hrsg., s. Bach, J. S., Kompos. f. d. Laute 633.
Bruhns, N. Der 100. Psalm. Solo-Kantate mit kleinem Orch., bearb. v. G. A. Walter 318.
Busoni, F., s. Bach, J. S. 57 f., 633.
— s. Liszt, F. 635.
Buxtehude, D., Kantate „Alles was ihr tut mit Worten". Stimm. (S. A. T. B.) bez. v. K. Straube 635.

Byrd, W. Psalms, Sonats and Songs for 5 v. (1588). Songs of Sundry Natures (1589). Psalms, Songs and Sonnets (1611). In: The English Madrigal School, ed. by E. H. Fellowes, XIV—XVI 509.

C

Call, K. de, Fünf sehr leichte Trios (op. 26, Nr. 1—4, op. 75) für 3 Gitarren, neu bearb. u. hrsg. v. E. Schwarz-Reiflingen 58.
— Op. 134. Trio Cdur f. Viol. oder Flöte, Viola u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
— Op. 26. Leichtes Trio f. 3 Gitarren, hrsg. v. H. Albert 632.
Cantate d'amore, Antiche. Hrsg. v. F. Vatielli 441.
Carulli, F., Op. 21. Nr. 1. 2. Sonaten Adur und Ddur für Gitarre und Hammerklavier, hrsg. v. H. Albert 632.
— Gitarrenschule, bearb. v. J. Zuth. H. 1: Vorschule 635.
Chorals, 10 Ausgaben des Vatikanischen, in moderner Choralnotation v. H. Bäuerle. VI—VIII 57.
Corelli, A., Concerto grosso op. VI, 3, Cmoll. Für d. prakt. Gebr. bearb. v. A. Schering. Part. 635.
Cornelius, P., Weihnachtslieder und Trauer und Trost. Hrsg. u. eingel. v. G. v. Westerman. (In: Musf. Stundenbücher) 507.
Couperin, F., 8 Préludes und Allemande aus „L'Art de toucher le Clavecin". Hrsg. v. J. A. Fuller-Maitland 635.

D

Dameck, H. v., s. Telemann, G. Ph. 318.
Danze ed arie, Antiche, (sec. XVI e XVII), trascriz. libera per pianof. di O. Respighi 441.
Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jg. 19/20: P. Torri, Ausgewählte Werke, Teil I. Hrsg. v. H. Junker 318.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jg. XXVII. Bd. 53: Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des 15. Jh. Vierte Auswahl, bearb. v. R. Ficker und A. Orel 318.
Bd. 54: Das Wiener Lied von 1788 bis Mozarts Tod. Bearb. v. M. Anston (Text) u. J. Schlaffenberg (Musik) 318.
Diabelli, A., Op. 68. Sonatine Adur f. Gitarre u. Hammerklavier, hrsg. v. H. Albert 632.
— Op. 103. 7 Präludien f. Gitarre, hrsg. v. Georg Meier 635.
Dittberner, J., s. Schütz, H. 637.

E

Einstein, A., s. Palestrina, G. P. da 507.
Eisner, P., Slowakische Volkslieder 126.
Eliasberg, A., Texte, s. Volkslieder Jüdische 441.

F

Fareanu, A., s. Bach, J. Bernh. 58.
Fellowes, E. H., Hrsg., s. Madrigal School, The English 509.
Ficker, R., s. Denkmäler der Tonk. in Öst. Bd 53 318.
Frescobaldi, G., Sedici ricercari, trascr. per pianof. ed illustr. da F. Boghen 441.
Fuller-Maitland, J. A., s. Couperin, F. 635.

G

Gaviniés, P., Sonate Gmoll f. Viol. u. Pfte. Hrsg. v. P. Klengel 58.
Geminiani, F., Sonate Cmoll f. Viol. u. Pfte. (nach der Bearb. v. F. David). Hrsg. v. P. Klengel 58.
Georgii, W., s. Weber, C. M. v. 507.
Gitarrenmusik, Alt-Wiener, hrsg. v. J. Zuth: F. Schubert, Originaltänze für Flöte oder Viol. u. Gitarre; S. F. Molitor, 2 große Sonaten für Git. u. Viol. 57.
Giuliani, M., Op. 25. Sonate f. Viol. u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
— Op. 71. Trio f. 3 Gitarren, hrsg. v. H. Albert 633.
— Op. 71. 3 Sonatinen f. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 635.
Golther, W., s. Wagner, R. 507.
Gragnani, F., Op. 8, Nr. 1—3. Sonaten Ddur, Cdur, a moll für Viol. u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
— Op. 12. Trio f. 3 Gitarren, hrsg. v. H. Albert 633.
Griesbacher, P., s. Palestrina 635.
Grosz, W., s. Volkslieder, Jüdische, und B., Slavische 441.

H

Händel, G. F., Kammermusik. Auf Grund v. F. Chrysanders Gesamtausg. der Werke nach den Quellen revid. u. f. d. prakt. Gebr. bearb. v. M. Seiffert. (3 Kammersonaten, 3 Kammertrios) 126f. — Dasf. (5 Kammersonaten, 6 Kammertrios) 635.
— Konzerte f. Orgel . . . f. d. prakt. Gebr. bearb. v. M. Seiffert 635.
— Op. 2, Nr. 2. Sonate gmoll f. 2 Viol. u. Pfte. (Vc ad lib.), bearb. v. E. Krause 635.
— Orchesterkonzert Nr. 26. Feuerwerksmusik, bearb. v. M. Seiffert 635.
— Neun deutsche Arien. Hrsg., gesetzt u. eingel. v. H. Roth. (In: Musf. Stundenbücher) 507.
Haydn, J., Werke. Erste kritisch durchges. Ges.-Ausg. Ser. 14. Klavierwerke Bd. II: Sonaten Nr. 23—38 58.
— Dasf. Bd. III: Sonaten Nr. 39—52. Hrsg. v. K. Päsler 318.
— Sinfonie concertante für Viol., Vc., Ob. u. Fag. mit Klav.-Begl., bearb. v. H. Sitt 318.
Hymnal, The Jattendon. Ed. by R. Bridges and H. E. Wooldridge 509.

J

Jöde, F., Hrsg., s. Bach, J. S., Kompos. f. d. Laute 633.
John, A., s. Zuth, J., Egerländer Volkslieder 126.
Junk, V., s. Bach, Nik. 126.
Junker, H., s. Torri, P. 318.
Juon, P., s. Volkslieder, Jüdische u. B., Russische, u. B., Slavische 441.

K

Kauder, H., s. Volkslieder, Slavische 441.
Kienzl, W., und Zack, V. Alpenlieder aus Deutsch-Österreich. 110 Lieder und 60 echte Volkstänze aus Kärnten, Steiermark und Tirol für Gesang mit Pfte. 318.
*Klámbt, F., Alte Gitarrenmusik, hrsg. 1.—3. Folge 126.
*— Lautenmusik des 16. Jahrh., hrsg. 1. u. neue Folge 127.
Klengel, P., s. Gaviniés, Geminiani, Locatelli 58.
Krause, E., s. Händel, G. F., Sonate gmoll 635.
Kreutzer, J., Trio Adur f. Flöte, Klar. u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
Kruse, G. R., s. Paër, F. 318.
Kügele, R., s. Volkslieder, Slavische 441.
Kuhnau, J., Eine Sonate aus „Musikal. Vorstellung einiger bibl. Historien". Eingel. u. hrsg. v. H. Roth. An: J. S. Bach, Capriccio in Bdur. (In: Musf. Stundenbücher) 507.

L

Lanner, J. Ausgewählte Walzer. Mit einer Einltg. hrsg. v. O. Bie. (In: Muſ. Stundenbücher) 507.
Lehmann, Lilli, ſ. Mozart, W. A. 635.
Liszt, F., Muſikaliſche Werke. Hrsg. v. d. F. L.-Stiftung. I, 2. Abt. Bd. 7: Dante-Symphonie. Part. — VII. Einſtimm. Lieder u. Geſänge. 2. Bd 635.
— Totentanz. Phantaſie f. Pfte. u. Orch. Erſte Faſſung. Zum 1. Male hrsg. v. F. Buſoni Stimmen 635.
Locatelli, P., Sonate Hmoll op. 6, Nr. IX f. Viol. u. Pfte. Hrsg. v. P. Klengel 58.
Luſtgarten, E., ſ. Volkslieder, Slaviſche 441.

M

Madrigal School, The English, transcribed, scored and ed. by E. H. Fellowes. XIV—XVI: W. Byrd, Werke von 1588, 1589 u. 1611 509.
Maestri Bolognesi, Antichi. Varie musiche a cura di F. Vatielli 441.
Matijegka, W., Op. 26. Serenade f. Flöte, Viola u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
Mandyczewski, E., ſ. Veröffentlichungen der Neuen Bachgeſellſchaft Jg. XXI, H. 1 441.
Meier, Georg, ſ. Diabelli, A. 635.
— ſ. Sor, F. 637.
Mendelsſohn Bartholdy, F., Lieder ohne Worte. Ausgew. u. mit einem Vorw. verſ. v. H. W. v. Waltershauſen. (In: Muſ. Stundenbücher) 507.
Molinari, B., ſ. Monteverdi, Cl. 441.
Molino. Op. 45. Trio Ddur f. Flöte, Viola u. Gitarre, hrsg. v. H. Albert 632.
Molitor, S. F., Große Sonate für Gitarre und Violine, op. 3. — Ebenſo op. 5. Beide hrsg. v. J. Zuth 57.
— Zwei Sonaten für Gitarre allein, op. 12 und op. 15. (Altwiener Gitarrenmuſik, hrsg. v. J. Zuth) 318.
Monte, F. de, Missa ad modulum Benedicta es sex vocum. In Part. gebracht von A. Smijers 441.
Monteverdi, Cl., Sonata sopra „Sancta Maria" per canto ed orch. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari 441.
Mozart, W. A., Geſellige Geſänge f. 3 Singſt. Hrsg. u. eingel. v. B. Paumgartner. (In: Muſ. Stundenbücher) 507.
— Konzert Adur (K.-V. Nr. 219) f. Viol. u. Pfte. bearb. v. H. Sitt. Neue Ausg. 635.
— Konzert-Arien f. 1 Singſt. m. Orch. Ausg. f. 1 Singſt. m. Pfte. v. Lilli Lehmann (1. Bella mia fiamma. 2. Ah, lo previdi. 3. Ch' io mi scordi di te?) 635.
Mugellini, B., ſ. Bach, J. S. 58, 633.

N

Nadel, A., Texte, ſ. Volkslieder, Jüdiſche 441.
Nodermann, P., ſ. Paër, F. 318.
*Nucius, J. Vier Motetten. Hrsg. zum 300. Todestag des Komp. v. B. Widmann 441.

O

Orel, A., ſ. Denkmäler der Tonk. in Öſt. Bd 53 318.

P

Paër, F., Diana und Endymion. Dramat. Kantate. Vollſt. Klav.-A. Neu bearb. u. mit ſchwediſchem Text verſehen v. P. Nodermann. Deutſch v. G. R. Kruſe 318.
Paleſtrina, G. P. de, Missa „Iste confessor" 4voc. In usum Mod. red. P. Griesbacher. Part. 635.
— Missa papae Marcelli. Eingel. u. hrsg. v. A. Einſtein. (In: Muſ. Stundenbücher) 507.
Päsler, K., ſ. Haydn, J., Werke. Ser. 14, Bd. 3 318.
Paumgartner, B., ſ. Volkslieder, Slaviſche 441.
— ſ. Mozart, W. A., Geſellige Geſänge 507.
Pente, E., ſ. Tartini, G. 637.
Petri, E., ſ. Bach, J. S. 58, 633.
Petyrek, F., ſ. Volkslieder, Ruſſiſche, u. B., Slaviſche 441.
Praetorius, H., Zwei gem. Chöre: 1. Alſo hat Gott die Welt geliebt. 2. Wie lang, o Gott, in meiner Not. Bearb. v. J. Spengel. Part. 635f.
Purcell, H., Original Works for the Harpsichord ed by W. Barclay-Squire. 4 Bde 636.
— 2 Sonatas in 3 parts, arr. f. Viol. solo v. H. Solly 636.

R

*Remanta, A., und Zacharia, P. D., Arion. Die Muſik der Griechen von den älteſten Zeiten bis heute [griech. geſchr.] 508.
Reſpighi, O., ſ. Danze ed Arie 441.
Rongalli, L., Suite G. Aus der Tabulatur übertr. v. O. Chileſotti, f. Laute oder Gitarre geſetzt v. H. Albert 636.
Roth, H., ſ. Bach, J. S., und Händel, G. F. 507.
— ſ. Bach, J. S., Die Lieder 633.

S

Scarlatti, D., Fünf Sonaten, nach dem Ballett „Les Femmes de bonne humeur" als Suite arrangiert u. inſtrumentiert v. B. Tommaſini 441.
Schein, J. H., „Vater unſer". Stimmen (S. A. T. B. 1. 2.) bez. v. K. Straube 636.
Schelle, J., Kantate „Lobe den Herrn" f. 2 Chöre. Stimmen (S. 1. 2. A. T. B.) bez. v. K. Straube 636.
Schering, A., ſ. Corelli, A. 635.
*Scherrer, H., Die meiſt geſungenen deutſchen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre 636.
Schlaffenberg, J., ſ. Denkmäler der Tonkunſt in Öſt. Bd 54 318.
Schneider, M., Hrsg., ſ. Bach, J. S. Arien 633.
Schröder, O., ſ. Veröffentlichungen der neuen Bachgeſellſchaft Jg. XX, H. 1 318.
Schubert, F., Originaltänze für Flöte oder Violine und Gitarre, hrsg. v. J. Zuth 57.
Schünemann, G., ſ. Bach, Friedrich 58, *633.
Schütz, H., Lobgeſang (150. Pſalm) für Solo u. kleines Orch., bearb. v. G. A. Walter 318.
— 10 geiſtliche Duette („Kleine Konzerte" und „Symphoniae sacrae'") f. 2. Soloſt. (oder Chor) mit Org. . . . bearb. v. J. Dittberner. Part. 637.
Schwartz, H., Hrsg., ſ. Bach, J. Chriſtian 633.
Schwarz-Reiflingen, E., ſ. Call, L. de 58.
Scelig, E., ſ. Volkslieder, Jüdiſche, u. B., Ruſſiſche, u. B. Slaviſche 441.
Seiffert, M., ſ. Bach, J. S., Trio G dur 57.
— ſ. Händel, G. F., Kammermuſik 126, 635.
— ſ. Bach, J. S., Kantaten, Konzert 633.
— ſ. Händel, G. F., Konzerte, Orch.-Konzert 635.
Sitt, H., ſ. Haydn, J., Sinfonie concertante 318.
— ſ. Mozart, W. A. 635.
Smijers, A., ſ. Monte, F. de 441.
Solly, H., ſ. Purcell, H. 636.
Sor, F., Ausgewählte Gitarre-Werke. Rev. v. Georg Meier. Vorheft 637.

Spengel, J., . Praetorius, H. 635.
Spohr, L., Op. 1. Konzert Nr. 1 Adur f. Viol. u. Pfte, hrsg. v. H. v. Steiner 637.
Stein, F., Bearb., s. Bach, Nicolaus 633.
Steiner, H. v., s. Spohr, L. 637.
Straube, K., s. Bach, J. S., Arien 633.
— s. Buxtehude, D. 635.
— s. Schein, Schelle 636.
— s. Weckmann, M. 637.
Stundenbücher, Musikalische. (Eine Sammlung erlesener kleiner Tonschöpfungen, hrsg. u. mit Einltg. vers. v. hervorragenden Künstlern). J. S. Bach, Kuhnau-Roth, Beethoven-Bekker, Berlioz, Blessinger, Cornelius-Westerman, Händel-Roth, Lanner-Bie, Mendelssohn-v. Waltershausen, Mozart-Paumgartner, Palestrina-Einstein, Wagner-Golther, Weber-Georgii 507.

T

Tartini, G., Concerto Gdur pour Viol. avec Orch. ... hrsg. v. E. Pente. Ausg. f. Viol. u. Pfte 637.
Telemann, G. Ph., Konzert in G dur für 4 Violinen mit hinzugefügter Klav.-Begl., hrsg. v. H. v. Dameck 318.
Tommasini, V., s. Scarlatti, D. 441.
Torri, P., Ausgewählte Werke, Teil I. Denkm. d. Tonk. in Bayern, 19. u. 20. Jg. Hrsg. v. H. Junker 318.

U

Ulrich, G., Geistliches Gesangbüchlein. Ausgewählte Lieder, vornehmlich kirchlicher Art, zum Gebrauch für einstimmigen Gesang mit Begl. v. Orgel, Harmonium oder Klav., oder für 4st. gem. Chor. Ges. u. mit Tonsatz im einfachen Kontrapunkt versehen. 2. Teil 508.

V

Vatielli, F., Antichi Maestri Bolognesi. Varie musiche a cura di F. V. 441.
— Antiche cantate d'amore 441.
Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft Jg. XX, H. 1. J. S. Bachs Werke. Kantate Nr. 71: Gott ist mein König. Kl.-A. mit Text v. O. Schröder 318.
— Jg. XXI, H. 1. J. S. Bach, Ausgew. Arien f. Tenor mit einem obl. Instr. u. Klav.- oder Orgelbegl. 2. H. Bearb. v. E. Mandyczewski. (Vier Arien: „Ich armer Mensch", „O Seelenparadies", „Geliebter Jesu", „Gott ist mein Freund") 441.
Volkslieder, Jüdische. Hrsg. v. E. Seelig. Für mittlere Singst. u. Klav.-Begl. Musikal. Bearb. v. P. Juon u. W. Grosz. Textübertragungen v. A. Nadel u. A. Eliasberg 441.
— Russische. Hrsg. v. E. Seelig. Für mittl. Singst. m. Klav.-Begl. Gesetzt v. P. Juon, F. Petyrek, W. de Witt 441.
— Slavische. Hrsg. v. E. Seelig. Für mittlere Singst. u. Klav.-Begl. Gesetzt v. W. Grosz, P. Juon, H. Kauder, R. Kügele, E. Lustgarten, B. Paumgartner, F. Petyrek 441.

W

Wagner, R., 10 Lieder aus den Jahren 1838—1858. Hrsg. u. eingel. v. W. Golther. (In: Mus. Stundenbücher) 507.
Walter, G. A., s. J. Ch. Fr. Bach, J. Christian Bach, N. Bruhns, H. Schütz 318.
Waltershausen, H. W. v., s. Mendelssohn Bartholdy, F. 507.
Weckmann, M., „Wenn der Herr die Gefangenen Zions". Stimmen (S. A. T. B.) bez. v. K. Straube 637.
Weber, C. M. v., Dritte große Sonate dmoll. Hrsg. u. eingel. v. W. Georgii. (In: Mus. Stundenbücher) 507.
Westerman, G. v., s. Cornelius, P. 507.
*Widmann, B., s. Nucius, J. 441.
Witt, W. de, s. Volkslieder, Russische 441.
Wooldridge, H. E., Hrsg., s. Hymnal, The Jattendon 509.

Z

*Zacharia, P. D., Arion, s. Remanta, A. 508.
Zack, V., s. Kienzl, W., Alpenlieder 318.
Zuth, J., s. Gitarrenmusik, Alt-Wiener 57.
— Egerländer Volkslieder zur Gitarre. (2. Ausg.) [Mit einführender Skizze über das Egerländer Volkslied von A. John und einem Anhang „Über Gitarrespiel"] 126.
— s. Molitor, S. F. 318.
— s. Carulli, F. 635.

Referenten der „Bücherschau"

Biehle, J. (Michel) 504.
Cohn, A. W. (Istel) 120.
Einstein, A. (Casimiri) 52, (Jahrbuch Peters 1919) 122, (Bücher) 314, (Krebs) 316, (Scheuer) 506, (Hausegger, Heinrichs) 624, (P. Wagner) 631.
Kahl, W. (Istel) 316, (Pannain) 627.
Krug, W. (Decsey) 52.
Leitzmann, A. (W. Nohl) 627, (Unger) 630.
Lewicki, E. (Mozarts Handschrift — Schiedermair) 578.
Sandberger, A. (Casimiri) 51, (Ernest) 623.
Schmitz, E. (Prüfer) 628.
Steinhagen, O. (Schipke) 34, (Steineck, Kirsten) 36, (Süßmann, Ritter, Panzer) 37, (Mohaupt, Kornfeld, Schaun-Scheunemann) 38, (H. Schmidt-Schuberth, Langanki, Sekles, Schiegg 39, (Jugendkultur-Jöde) 40, (Wolbach, Fey) 41, (Heuler) 42, (Kerschagl, Haller, Scheidemantel, Schreiber) 43, (Killermann, Breslaur, Pieper) 44, (Bäuerle, Faißt-Lang, Göhler) 45.
Ursprung, O. (Frutolfus-Vivell) 53, (Weinmann, Spies) 124.
Wagner, P. (Dölzer) 503, (Smend) 580.
Werner, Th. W. (Wuthmann) 56, (Hirschberg) 119, (Wunder) 508, (Becking) 621, (Scholz) 629.
Wetzel, H. (Leichtentritt) 625.
Wolf, J. (Appel) 51, (A. Franz) (Gmelch) (Lommatzsch) 55, 53, (Röck) 56.

Referenten der „Neuausgaben alter Musikwerke"

Abert, H. (Remanta u. Zacharia) 508.
Einstein, A. (Fr. Bach-Schünemann) 633.
Koczirz, A. (Gitarrenmusik-Klambt) 126, (Lautenmusik-Klambt) 127, (Scherrer) 636.

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

3. Jahrg. Oktober 1920 Heft 1

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Mus 09 653

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft — 3. Jahrgang — Oktober 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts[1]

Von

Richard Engländer, Dresden

Von der bekannten musikdramatischen Bewegung in Deutschland, die zwischen 1770 und 1780 zu den Opernversuchen Weimars und Mannheims führt, in Wien zu der Gründung des Nationalsingspiels und — sogar ins Nordische übergreifend — in Stockholm zu der Opernschöpfung Gustavs III., in Kopenhagen zu der begeistert aufgenommenen Wiedergabe französischer Operetten in der Landessprache (als einer Vorstufe zur Selbständigkeit), ist das als rückständig verschrieene Dresden nicht so unberührt geblieben, wie es mit einer gewissen Absichtlichkeit vielfach dargestellt wird.

Als Seyler im Herbst 1775 mit seiner Truppe nach Dresden kommt[2], findet er mit den Aufführungen von Singspielen[3], mit dem Monodram „Medea" (6. Nov. 1775)[4], der „Alceste" Schweitzers (1776)[5], mit seiner neuartigen, auch im Kostüm weniger konventionellen Darstellungsweise[6] die begeisterte Zustimmung eines Kreises von führenden Geistern der Kunst und Intelligenz, der — auf diese Eindrücke innerlich wohl schon vorbereitet[7] — bald mit auffallendem Eifer auf seine Seite tritt. Zu der in Versen reichlich ausgestreuten Huldigung an die Künstler Seyler's und die

[1] Erweiterte Fassung eines handschriftlich überreichten Beitrags zur Kretzschmar-Festschrift 1918.

[2] Er war noch von Gotha aus 1774 in Leipzig zur Messe als Gast erschienen, und hatte Michaelis 1775 ein volles Privileg für Dresden (Winter) und Leipzig (Meßzeiten) erhalten. Vgl. Fr. Schulze, 100 Jahre Leipziger Stadttheater (1917), S. 2.

[3] Das Repertoire bei M. Fürstenau (Mitteilungen des Sächsischen Altertums-Vereins, 25. H. 1875, S. 69 ff.) und Rob. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden (1878), S. 288. Vgl. dazu Rob. Haas im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde XXXVII, S. 91 ff.

[4] Die Uraufführung hatte im selben Jahre (1. Mai) in Leipzig stattgefunden s. E. Istel, Die Entstehung des Melodrams (in „Die Musik" V, 2, S. 232).

[5] Sie wird noch 1781 unter Bondinis Direktion gegeben (s. Prölß, a. a. O., S. 304), sicherlich mit Ersatz des Seccos durch gesprochenen Dialog (vgl. unten „Armida").

[6] Siehe den Kölner Bericht über die Gesellschaft (Theater-Journal Deutschlands, 7. Stück Gotha 1778, S. 75): „. . . herzlich freut ich mich, in der Vorstellung der „Alceste" und „Medea" die einfache, ehrwürdige Pracht der Griechen, echtes griechisches Kostüm statt der bisher gebräuchlichen reich gestickten Steifröcke zu sehen." Vgl. auch Istel, a. a. O., S. 154.

[7] Übrigens hatte Döbbelin 1774 die „Jagd" gegeben (Prölß, S. 280).

NATIONAL-BIBLIOTHEK
329.040 C
MS

von ihnen vertretene Richtung durch den kurfürstlichen Bibliothekar Daßdorf[1]), durch den Dichter und späteren Naumann-Biographen A. G. Meißner, der (von Leipzig her ein großer Anhänger der deutschen Schauspieler) seit Herbst 1776 als Kanzlist beim Geh. Konsil zu Dresden gehörte[2]), zu der Porträtierung der Seyler und der Brandes durch Anton Graff (ebenfalls damals eine neue Erscheinung der Dresdner Kunstwelt)[3]) kommen Beigaben zum Repertoire selbst: Eröffnungsprologe Daßdorfs für die Seylerin[4]), Einlagen Naumanns[5]).

Doch nicht die Verquickung einiger Dresdner Künstler mit Seylers Tätigkeit ist die Hauptsache. Vielmehr ganz allgemein, daß in selbständigem Streben die neuen Gedanken in ihrer Vielfältigkeit aufgegriffen werden (das Kernproblem einer ernsten deutschen Oper, eingefaßt von den Fragen des ernsten und heiteren Singspiels, der Mischgattung Monodram, dazu einer vollwertigen Übersetzung von Opernlibretti jeder Art), daß sich Dichter, Musiker, Maler bestimmt zu den neuen Zielen bekennen, in ästhetischen Erörterungen (wichtige Vorreden), in gemeinsamen Versuchen, die mit merklicher Eile der Öffentlichkeit durch den Druck unterbreitet werden.

Zunächst wird das Monodram in den Mittelpunkt gerückt, die große Überraschung des Seylerschen Repertoires, in dem der Drang nach einer nationalen und zugleich antikisierenden Bühnenkunst seinen neuesten, heftig umstrittenen Ausdruck fand. Zu Meißner, der an seine „Sophonisbe“[6]) in Dresden die letzte Hand anlegt, tritt Daßdorf mit einer „Andromache“[7]), beide begleitet von ihren Weggenossen aus anderen Kunstgebieten: Meißner wird gestützt von der Musik Neefes, des neuen Kapellmeisters der Truppe[8]), Daßdorf von der Zusage Naumanns (der dann allerdings durch auswärtige Tätigkeit an der Einlösung des Versprechens gehindert wird), vom bildnerischen Schmucke Schenaus[9]) und Zinggs. Anregung erfährt er überdies zu der Veröffentlichung durch den Beifall, „den einige der größten dramatischen Dichter und Tonkünstler unserer Nation diesem kleinen Versuche in Manuskript erteilt“, durch den klärenden Meinungsaustausch mit „einigen großen Kennern der Poesie, der Musik und des menschlichen Herzens“, welcher dem Problem des „so-

1) Siehe die „Zuschrift“ an Mad. Seyler in der untenerwähnten „Andromache“ mit der naiven Schlußsteigerung: „Und freu' ich als ein Deutscher mich, daß Lessing, Engel, Weiß und Gotter uns gehören und mit der Bühne Ruhm auch Deutschlands Ruhm vermehren, So freu' ich mich, daß Du auch eine Deutsche bist, daß eine Dresdnerin der Deutschen Clairon ist.“

2) U. a. das Lobgedicht Meißners „Auf Mad. Hellmuth: Als der Dichter sie das erste Mal in Alceste hörte“ im Gothaer Theaterkalender (1777, S. 22 ff.), vgl. auch R. Fürst, A. G. Meißner (1900) S. 6.

3) Als Merope und Ariadne. S. Fürstenau, a. a. O. S. 62 und 64.

4) Siehe Fürstenau, a. a. O. S. 60 und 78, vgl. Theater-Journal 1777, 2. St., s. auch Daßdorfs Epilog bei Seylers Weggang 1777 (Prölß, S. 290).

5) Eine Abschiedslizenz für die Hellmuth (Text von Meißner, s. Gothaer Theater-Kalender 1778, S. XXXI). Arien zu „Robert und Calliste“ von Guglielmi.

6) „Sophonisbe“ ein musikalisches Drama mit historischem Prolog und Chören von A. G. Meißner. Leipzig, Dyckische Buchhandlung 1776 (Deutsche Schaub., Wien, 110. Teil). Der „Vorbericht“ gez. Dresden, 23. July 1776.

7) „Andromache“, ein musikalisches Drama von C. W. Daßdorf, kurfürstlicher Bibliothekar, Dresden in der Hilscher'schen Buchhandlung 1777 (Dresden, Landesbibliothek).

8) Siehe Lewy, Chr. G. Neefe (1901) S. 68 und Istel, a. a. O. S. 325.

9) Eine Titelvignette, die die Anfangsszene (Andromache am Altar) — bezeichnender Weise in empiremäßigen Zuschnitt — widergibt. Schenau hat sich ebenso später an den Koraausgaben (siehe unten) mit Titelvignetten beteiligt.

genannten musikalischen Schauspiels" oder „musikalischen Dramas" galt: das sind bei Meißner und Daßdorf die Bezeichnungen für das Monodram, bei dem „die Gleichwertigkeit der drei Faktoren, Dichter, Komponist und Schauspieler", mehr als bei jeder anderen Art Schauspiel, „unbedingt notwendig" sei (Daßdorf).

Wie Brandes[1]) erzählt, kommen mit dem nach Dresden versetzten „berühmten Schriftsteller Meißner" Ende Sommer 1776 Engel (der geistige Vater der „Medea") und Moses Mendelssohn[2]), später auch Lessing als Gäste nach Dresden. In diesem Kreise wird nach der Andeutung Daßdorfs das Problem des Monodrams weiter gefördert[3]). Und nicht bloß dies: schon in diese Zeit (1776/77) fällt nach Meißner[4]) die Idee zu einer deutschen Oper „Orpheus", zu der sich Naumann und der Hofrat von Lindemann verbinden. Im September 1778 macht der optimistische Dresdner Chronist des deutschen Museums (II, 10, S. 382) die Kunstwelt auf diese Arbeit und zugleich darauf aufmerksam, daß auch die beiden anderen führenden Musiker Dresdens[5]), nach dem Auftakt der Monodramenwürfe und des die Dresdner bodenständige Singspielkomposition eröffnenden „Alchymisten" von Schuster/Meißner[6]), um diese Zeit zwei neuartige Theaterpartituren vorhaben.

Wiederum erscheint der rührige Meißner als Wegführer, um mit der mehr oder weniger freien Übertragung von Texten der Metastasio und Favart (Die wüste Insel; Arsene) im Zusammenschluß mit seinen Komponisten Schuster und Seydelmann[7]) den Übergang zu dem neuen Stilgebiet zu schaffen. Man wollte, nicht mehr behelligt durch italienische Verpflichtungen[8]), damit zugleich versuchen, die Tradition Seylers seinem Nachfolger Bondini (seit Herbst 1777) zu bewahren. Auch Naumann erhoffte damals, aber vergebens, für sich eine ähnliche Arbeit Meißners[9]), um sich 1780 bei Bondini durch die singspielmäßige Aufführung seines „ernsthaften Singspiels Armida"[10]) (von Bock aus dem Italienischen übersetzt) schadlos zu halten[11]). Wie mit „Andromache", so läßt auch mit dem „Orpheus", der alle bisherigen Dresdner Pläne übertrumpfen sollte, der Musiker, durch seine nordische Tätigkeit in Anspruch genommen[12]), den Dichter dann im Stich; jedoch finden sich Lindemanns

---

[1]) Meine Lebensgeschichte (Berlin 1800), II 211.

[2]) Auf seinen Wunsch wird „Ariadne" aufs Repertoire gesetzt, die er noch nicht gesehen hat.

[3]) Auch Brandes (dann von Reichardt komponierte) „Ino" entsteht hier 1776 (a. a. O. II, 225) und wird 1780 aufgeführt (Prölß a. a. O., S. 304).

[4]) Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns (Wien 1814), S. 273.

[5]) Der vierte, der Hofkomponist Schürer, damals schon halb vergessen, konnte sich darauf berufen, seinen Amtskollegen um eine Generation zuvorgekommen zu sein mit seiner „teutschen Opera" Doris, ein musikalisches Schäferspiel (Zwingertheater 1747). Siehe Rob. Haas im Neuen Archiv für sächs. Geschichte und Altertumskunde XXXVI, 262.

[6]) Zuerst unter Bondini im kleinen Theater im März 1778. Siehe Sonneck, Catalogue of opera librettos printed before 1800 (Washington 1914) S. 830.

[7]) Dieser löst nebenbei noch andere, einfachere Singspielaufgaben: „Der Kaufmann von Smyrna" (1778 in Dresden gegeben), „Der lahme Husar" (Text von Koch, 1784 bei Breitkopf; 1780 in Leipzig und Dresden gegeben), „Der Soldat" s. Cahn-Speyer, Fr. Seydelmann als dramatischer Komponist (1909) S. 28/29.

[8]) Zwischen 1778 und 1780 war wegen des bayrischen Erbfolgekrieges die italienische Oper aufgehoben (s. Prölß, a. a. O. S. 225 und 229).

[9]) Siehe El. v. d. Recke im „Neuen Teutschen Mercur" 1803, I. 204.

[10]) Padua 1773, Prag und Wien 1777.

[11]) Siehe Literatur- und Theaterzeitung 1780, III 570. — Die Übersetzung Bocks hat Partituränderungen Naumanns veranlaßt (s. das Autograph von Akt I, Dresdner Landesbibliothek).

[12]) Nach Meißners Vermutung (a. a. O., S. 273) aber auch aus Besorgnis: „daß die von

Textfassung (vor allem seine Einführung der Nebenbuhlerin Hersilia) und Naumanns musikalische Ansätze in dem Kopenhagener „Orpheus" von 1786 (Text von Ch. Dor. Biehl) in dänischer Nutznießung wieder, und Lindemann sucht gleichzeitig in dem Berliner Fr. Benda Ersatz[1]).

Schlimmer spielt Naumanns Bündnis mit der Stockholmer Oper (seit 1777) dem nächsten großen Dresdner Entwurf mit: einer „Cora", die Meißner ebenfalls 1778 in Arbeit hat, unabhängig von gleichen Plänen Dalbergs in Mannheim[2]). Zu ihrer Vollendung wartet er nur auf die Rückkehr Schusters aus Italien, der neben der Komposition einer italienischen „Iphigenie" (nach Racine) bereits mit den Vorarbeiten zu dieser deutschen Oper beschäftigt ist[3]). Doch eher als Schuster kommt Naumann nach Dresden zurück (Herbst 1778), mit der schwedischen „Cora" Adlerbeths in der Tasche, und Meißner muß sich damit begnügen, im Mai 1780 kurze Proben seiner Coradarstellung dem eben veröffentlichten Buche von Adlerbeth/Neumann mit gehässigen Randglossen entgegenzuhalten[4]).

Im Zusammenhang mit solchen Plänen und Versuchen musiktheatralischer Texte in deutscher Sprache und deren musikalischer Verwertung erhöht sich auch die Empfindlichkeit für Bedeutung und Eigenart der Textübertragung bei bereits komponierten Opern in dem Dresdner Kreis[5]). Der Ernst der Absichten hier wie dort wird durch die teilweise schon erwähnten zahlreichen Dresdner Veröffentlichungen dieser Jahre gekennzeichnet. Meißner bringt zwischen 1776 und 1780 seine vier durch Bondini erprobten Beiträge in Einzelausgaben[6]), drei davon außerdem in einem Sammelband heraus[7]). Zur Wahrung seiner literarischen Ehre veröffentlicht 1781 und 1782 Joh. Chr. Bock seine für Bondinis Aufführungen gelieferten, allzuoft „genotzüchtigten" Textübersetzungen bei Hilscher in Leipzig[8]). Nach dem Vorbild der Seydelmannschen „Arsene" (Kl.-A., Breitkopf 1779) erscheint bereits 1780 der das Jahr zuvor[9]) angekündigte Klavierauszug der eben vollendeten „Cora" Naumanns mit ausschließ-

keinem unserer vaterländischen Höfe unterstützte deutsche Oper auch nie die kostbaren Dekorationen, die der Gegenstand forderte, erschwingen werde".

[1]) Vgl. dazu meinen Aufsatz im Gluckjahrbuch II, S. 52.

[2]) Dieser wendet sich mit einem Koratext an Gluck, der wegen angeblicher Unkenntnis der Münchner Opernverhältnisse ablehnt (s. Marx, Gluck und die Oper I [1863] 254), an Mozart, dem er mißfällt, an Schweitzer, der sich an Dalbergs Forderung des gesprochenen Dialogs stößt (s. Jul. Maurer in dem Beiheft der JMG, 2. Folge, XI, 33 u. 80).

[3]) Siehe Deutsches Museum (Leipzig 1779 I 2), S. 185, vgl. Gothaer Theaterkalender 1779 (S. 123) und 1786 (S. 108).

[4]) Proben einer Oper Cora von Meißner (Deutsches Museum 1780 I 5, S. 471).

[5]) „Wahre Kenner nehmen glückliche Unterlegungen immer für gute Proben von vorzüglicher Fähigkeit zu origineller musikalischer Poesie" (L. Neumann, Vorrede zum Kl.-A. der Cora) „. . . wer da weiß, wie mühsam es ist, einer Komposition ihren zweyten Text anzupassen, ohne daß sie dabey ihren Ausdruck und ihr Orginelles verliert . . ." (Bock im Vorwort seiner untengenannten „Komischen Opern"), s. auch die Vorreden Meißners zur „Arsene" und zum „Alchymist" bei Fürst, (a. a. O., S. 243 und 247).

[6]) Außer den obengenannten noch „Das Grab des Mufti" (zuerst 1776 erschienen), mit Hillers Musik schon 1779 von Bondini in Dresden gespielt; s. Fürst a. a. O., S. 238 und 249. — Der Gothaer Theaterkalender 1779 (S. 123) nennt außerdem: Veränderungen an der Operette „Die Müllerin" (als ungedruckt).

[7]) Operetten nach dem Französischen. Leipzig 1778.

[8]) Komische Opern der Italiener zum Gebrauch für die Deutsche Bühne herausgegeben (Vorrede zu I. Dresden, März 1781).

[9]) Siehe Literatur- und Theaterzeitung 1779 I 95.

lich deutscher Textunterlegung bei Dyk, Leipzig[1]). Herausgeber und Übersetzer ist der Kriegsgerichtsrat Joh. Leop. Neumann, einer der feinsten literarischen und musikalischen Kenner des damaligen Dresden. Sein Name wird gleichzeitig durch ein Monodram „Cleopatra" bekannt[2]), mit dem der für die Entwicklung der deutschen Oper später so wichtige Danzi 1780 in Mannheim zum ersten Male auf der Bühne erscheint[3]).

Die Veröffentlichung der „Cora" ist von grundlegender Bedeutung geworden: nicht nur durch die Gediegenheit in drucktechnischer und redaktioneller Hinsicht, durch das Sprachgefühl des Übersetzers, durch seine programmatische Vorrede (sie nimmt, über die Dresdner Monodramvorreden hinausgehend, zur Frage des Operntextes und der Nationaloper Stellung), sondern auch ihrer äußeren Wirkung wegen. Durch diesen Auszug hat sich von Dresden aus der Ruhm „Coras" als einer „deutschen Oper", als einer Nachfolgerin der Schweitzerschen „Alceste"[4]) verbreitet, unabhängig von ihrem Schicksal in Schweden, sogar schon, bevor sie den Schweden bekannt wurde[5]). Leop. Neumann hat, wie bei der „Cora", so auch bei seiner späteren deutschen Ausgabe des umgearbeiteten Naumannschen „Amphion" (1784) ganz eingestandener Maßen den Aufführungszweck wie die Förderung der deutschen Opernbühne im Auge[6]); nicht anders Naumann mit seiner Unterstützung des deutsch-dänischen Orpheusdruckes von 1787 (Cramers Polyhymnia VI), mit ähnlichen, aber unausgeführten Plänen in bezug auf „Armida" (schon 1780)[7]), Prolog zu „Amphion"[8]), „Gustav Wasa"[9]).

Zu der auf die Teilnahme aller deutschen Opernfreunde berechneten publizistischen Propaganda (zu der Hiller mit Hilfe seiner „Arien und Duette des Deutschen Theaters" 1780 seinen Teil beitrug) kommt die auf Dresden im besonderen berechnete Propaganda der Tat. Unter dem Eindruck der ersten Saison Seylers wird bereits 1776 ein Dresdner Sozietätstheater gegründet, das den Bestrebungen Bodenständigkeit verleihen sollte und besonders in den 80er Jahren[10]), neben den Gastspielen auswärtiger Truppen, als „eines der besten Privattheater" Deutschlands[11]) und als Mittelpunkt für die Parteigänger jeder Art deutscher Bühnenkunst in Adel-, Künstler- und Bürgerkreisen eine Rolle spielt[12]). Uns ist daran bemerkenswert, daß auf diesem

---

[1]) Der Text allein 1781 ebenda. Ein Abdruck für die Aufführung 1781 in Dresden mit „Zuschrift" L. Neumann's (Blasewitz) an Naumann.

[2]) Beytrag zur pfälzischen Schaubühne zu Mannheim 1780 (u. a. die Texte von Cora und Cleopatra enthaltend), vgl. Allgemeine Deutsche Biographie. — Neumann tritt 1784 auch als Dichter im Dresdner Lied auf.

[3]) Siehe Reipschläger, Schuhbaur, Danzi und Poissl (Rost. Dissertation 1911), S. 56. — Das Werk, das mir nicht zugänglich war, wird bei Istel (a. a. O., S. 377) als einer der auch textlich besten nachbendaischen Monodramversuche bezeichnet.

[4]) Siehe z. B. Cramer, Mag. d. Mus. I (1783) S. 139.

[5]) Näheres werde ich in der Einleitung meines Werkes über J. G. Naumann bringen.

[6]) Siehe seine Vorreden und Cramer, Mag. d. Mus. I (1783) S. 301.

[7]) Brief an Breitkopf in Leipzig (Im Besitz von Breitkopf & Härtel).

[8]) Dresdner Anzeigen 1808.

[9]) Siehe El. v. d. Recke, a. a. O. vgl. Gothaer Theaterkalender 1786, S. 109.

[10]) Besonders nach der Wiedereröffnung in einem eigenen Hause Dez. 1779.

[11]) Literatur- und Theaterzeitung 1783, S. 10.

[12]) v. Biedermann, „Eine Dresdner Liebhaberbühne vor 100 Jahren" (Dresdner Geschichtsblätter 1895, S. 187 ff.).

Boden das Interesse für musiktheatralische Texte belebt wird[1]) und daß Gelegenheitsstücke, deutsche „Divertissements" Naumanns und Schusters entstehen (von diesem z. B. auch eine Musik zu Ifflands „Jägern")[2]).

In diesem Zusammenhang wichtiger noch ist ein Konzertunternehmen großen Stiles: das von Leop. Neumanns Schwiegervater, Oberhofküchenmeister Bassemann, begründete wöchentliche Bassemannsche Subskriptionskonzert, das unter Naumanns Leitung zum Winter 1779 auf den Plan tritt[3]), um nach Bassemanns Tode 1782 im „neu etablierten großen Konzert" unter Schuster in mehr oder weniger enger Beziehung zum Sozietätstheater eine Fortsetzung zu finden[4]). Es schafft den Rahmen für eine wenigstens konzertmäßige Verwirklichung von unterdrückten theatralischen Plänen und verlegt sich von vornherein auf eine Unterstützung der deutschen Opernbestrebungen: hier wird sogleich — zwei Jahre vor der schwedischen Uraufführung — die deutsche „Cora" zuerst in kurzen Bruchstücken, dann in einzelnen Akten vorgeführt[5]), und das Publikum auf die Gesamtaufführungen im Hotel de Pologne (Hessischer Saal)[6]), 1780 und 1781[7]), vorbereitet.

So erwächst also im ursächlichen Zusammenhang mit den Bemühungen um eine Nationaloper in Dresden die Grundlage für eine hier noch unbekannte, im kunstfreundlichen Bürgertum wurzelnde Art regelmäßigen Konzertbetriebes nach Zeiten rein aristokratischer Musikpflege[8]). Dieser Zusammenhang wird ganz deutlich, wenn wir von einem vielerörterten Konzert der Mara vom 19. März 1779 hören, zu dem „die halbe Stadt versammelt war". Von dem Wagnis dieser Sängerin, die (dem Berichterstatter zufolge) hier zum erstenmal eine Opernszene auf deutschen Text öffentlich sang (ein Fragment aus dem „Orpheus" von Lindemann / Naumann), erhoffte man unter dem Eindruck des überraschenden Erfolges[9]), der zugleich ein Erfolg der Freunde einer deutschen Oper war, eine dauernde Nachwirkung.

---

[1]) Kanzlist Zschiedrich einer der Hauptleiter neben Meißner, veröffentlicht u. a. eine Don Juan-Übersetzung 1795 bei Hilscher.

[2]) Siehe Gothaer Theaterkalender 1787, S. 90 auf 1785 und 86 beziehend.

[3]) Außer Meißner (a. a. O., S. 358) vgl. u. a. Carl Wilhelm Daßdorf, Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Residenzstadt Dresden (1782): In einem zum Konzertsaal umgebauten Raum der Bassemannschen Wohnung (gegenüber dem Schloß) gewöhnlich Sonntags. Mitwirkende: die besten Mitglieder der kurfürstlichen Kapelle und des Theaters, sowie auswärtige Gäste. Programmaufstellung und Akkompagnement: Naumann. Die Ausschmückung des Saales nach Zeichnung vom Oberbaumeister Weinlig durch Giese. Der Konzertsaal (eingehend beschrieben daselbst) hält sich in der Anlage und Ausschmückung an Renaissancevorbilder; das der Eingangstüre gegenüber angebrachte Orchester ist von einer durchbrochenen Balustrade eingeschlossen und besteht aus einem Amphitheater von drei Erhöhungen, jede achtzehn Zoll hoch. — Als Gast erscheint z. B. 1781/82 mit einigen italienischen Arien Dem. Podleska, die damals mit Hiller einige Wochen in Dresden sich aufhielt, und auf dem kurfürstlichen Theater (in „Arsene" und als Parthenia in „Alceste") auftrat, s. Literatur- und Theaterzeitung 1782, S. 69 und Cahn-Speyer a. a. O. S. 28.

[4]) Siehe monatliche Sammlung Dresdnischer Merkwürdigkeiten 1782, S. 171/72 bzw. 191.

[5]) Meißner a. a. O., Theater-Journal für Deutschland (April 1780), 13. St., S. 132.

[6]) Damals das beste Hotel der Stadt (s. Dresdner Geschichtsblätter 1910, S. 128).

[7]) (1780 15. März und 20. Oktober) vgl. Sonneck, a. a. O. und Haas, a. a. O., XXXVII, 93/94.

[8]) Zuletzt hatten (als unmittelbare Vorgänger der Bassemannschen Konzerte) im Hause des Hausmarschalls von Schönberg im Winter des bayrischen Erbfolgekrieges (1778/79) wöchentliche Konzerte unter Naumann stattgefunden (Meißner, S. 357).

[9]) Siehe Theaterjournal für Deutschland, 12. Stück, S. 69: „... die bei jeder Arie erfolgten Applaudissements verdoppelten sich bei dieser letzteren, der Patriotismus wurde bey beynahe allen Zuhöhrern rege und eine große Menge derselben rief nach Absingen der Arie: Da capo."

Wenn die Dresdner Bewegung (nach dem Gesagten zwischen 1776 und 1780 am kräftigsten!) sich nicht einmal vorübergehend so erkennbar auswirken konnte, wie die gleiche, allzufrüh gehemmte Strömung in Mannheim, und nicht eine einzige im vollen Sinne bodenständige große Oper und keine weithin berühmte Aufführung zu Zeugen hat, so lag es an der Haltung des Hofes, ohne dessen schützende Hand eine Entwicklung nicht weit gedeihen konnte.

Und doch war der Kurfürst durchaus nicht der Reaktionär, als der er gewöhnlich hingestellt wird. Die Werke Schweitzers und Bendas wie ebenso alle wichtigen auswärtigen Beiträge zur deutschen Bühne („Günther v. Schwarzburg", „Orpheus" von F. Benda z. B.) fanden früh in Partitur Eingang bei Hofe[1]). Friedrich August und nicht weniger seine Mutter Maria Antonia[2]) haben der Seylerschen Kunst von vornherein ein besonderes Interesse entgegengebracht. Im Rahmen eines Marionettentheaters[3]) und — da dem Kurfürsten die Seylersche Orchesterleistung nicht genügte[4]) — mit Unterstützung der Hofmusik sollte die neue deutsche Produktion bei Hofe noch heimischer gemacht werden.

Mehr noch: nach dem Abgang Seylers im März 1777[5]) waren Vorbereitungen größten Stiles im Gange, um mit Brandes als „Oberdirektor" ein selbständiges deutsches Hoftheater zu errichten[6]). Pekuniäre Bedenklichkeit und vollends der Ausbruch des Bayrischen Erbfolgekrieges (Juli 1778) dämpften bald wieder die hochfliegenden Pläne. Man greift nach kurzer Zeit auf die alte Subventionsform und den bewährten Praktiker der Italiener, Bondini, zurück, der nur widerwillig, den Dresdener Wünschen entsprechend, das Singspiel noch einige Jahre (bis 1782) mit ins Schlepptau nimmt[7]). Die Abkühlung und die Resignation gegenüber der deutschen Sache ist schon im Herbst 1780 an maßgebender Stelle so groß, daß die Wiederbelebung der Oper auf rein-italienischer Basis das Gegebene scheint[8]). Es wurde dem weniger durch Tradition belasteten markgräflich schwedtischen Hofe überlassen, es in einem eigens für solche Zwecke errichteten Hause[9]) mit Bühnenaufführungen von „Amphion" und „Cora" (1786) zu versuchen.

[1]) Siehe die Acta „das kurfürstliche Orchester und die Cammermusique betreffend" (Dresden, Hauptstaatsarchiv).

[2]) Vgl. Brandes a. a. O., Kap. 10. Maria Antonia hatte übrigens schon einige Jahre zuvor bei ihrem Aufenthalt in München einen ähnlichen Geschmacksumschwung zugunsten des deutschen Theaters miterlebt (vgl. dazu Gluck-Jahrbuch 1916, S. 34).

[3]) In der „Berechnung" der in die Zeit von Michaelis 1776 bis Ostern 1777 fallenden Ausgaben (Acta loc. 910, V, 171) findet sich ein Posten „vor die von dem entrepreneur Seyler während zwey Jahre in die herrschaftliche Loge gelieferten Opernbücher sowohl als vor Aufbau des Marionettentheaters im kurfürstlichen Schlosse". In denselben Berechnungen wird übrigens für die Anschaffung des „Dorfjahrmarkt" und der „Alceste" quittiert.

[4]) Ein brieflicher Bericht des Kurfürsten an Maria Antonia über eine Aufführung des Hasseschen „Piramo" tadelt 1776 ganz besonders die Orchesterleistung, vgl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (1906), S. 426. Das Urteil wird dort übrigens mit Unrecht als Kritik an den Nachfolgern Hasses aufgefaßt: Seyler hatte seinen eigenen Dirigenten (es war damals, wie gesagt, der junge Reese) und sein eigenes Orchester (vgl. Theaterjournal für Deutschland. Gotha 1778, 7. Stück, S. 75).

[5]) Er spielt dann noch bis zum 4. Mai 1777 in Leipzig. Im Winter 1776/77 hatte er wiederholt Anträge aus Mannheim bekommen, die er wegen Kontraktsdifferenzen in Dresden schließlich annahm. Siehe u. a. Blümner, Geschichte des Theaters in Leipzig (1818), S. 195.

[6]) Näheres bei Brandes, a. a. O., II, 217 ff., und (etwas abweichend) Prölß, a. a. O., S. 293ff.

[7]) Prölß, a. a. O., S. 299. [8]) Ebenda S. 229.

[9]) Gothaer Theater-Kalender 1784, S. 330 ff.

Nicht in dem Maße, wie die Haltung des Hofes, fallen für die Geschichte der Dresdner nationalen Opernbestrebungen der 70er Jahre kleinliche Parteistreitereien (Schuster / Meißner gegen Naumann und Neumann)[1], die Gehässigkeiten derjenigen, die zu allererst zur Einigkeit verpflichtet waren[2], sowie die zersplitternde auswärtige Tätigkeit der beiden führender Musiker nachteilig ins Gewicht. Was das letztere betrifft, so erhält die Bewegung gerade durch die Verquickung mit den nordischen Versuchen Naumanns eigentlich erst ihre Entfaltungsmöglichkeit in Dresden, und einen Ruf und Einfluß anderwärts auf deutschem Boden[3], die ihr bei Beschränkung auf die lokalen Dresdner Ansätze versagt geblieben wären.

Zieht man einen Querschnitt durch die Anschauungen und Grundsätze, die sich in den kritischen Jahren in dem Dresdner Kreis der deutschen Oper gegenüber herausbilden, so fällt das sichere Erfassen des Problems auf.

Bemerkenswert ist schon die Art, wie die Monodramfrage von Daßdorf und von Meißner (der im Gegensatz zu vielen anderen von vornherein von der nur ephemeren Bedeutung dieser Gattung überzeugt war) behandelt wird.

Die Ästhetik des Monodrams, wie sie Daßdorf als Wortführer in seiner langen Vorrede entwickelt, entscheidet sich in bezug auf das Sujet für „mehr edle und rührende als empörende" Stücke — in offener Ablehnung der „Medea" zu gunsten der „Ariadne" — und weist auf die Hauptschwierigkeiten der formalen Durchführung hin: die oft unvermeidliche musikalische Zerstückelung von „Gedanken und Sätzen, welche unmittelbar zusammengehören". Meißners Vorrede verlegt sich ganz auf die Erörterung der dramaturgischen Beschränktheit der Gattung (die Notwendigkeit überrascher Entwicklung unter Ausschaltung von Dialog und Erzählung), die daraus erwachsende expositionelle Einschnürung; eine gerade an „Medea" und „Ariadne" erkennbare Schwäche, für die er einen Ausweg in einem „historischen Prolog" in Versen sucht.

Schon vor Schink und Wetzel[4] werden hier wichtige Bedenken gegen die neue Gattung geltend gemacht und Auswege gesucht. Bei Daßdorf[5] wie bei Meißner[6] zeigt sich (von dem Prolog ganz abgesehen) über die schwachen Ansätze der „Medea" hinausgehend, das Bestreben, die ursprünglichen Grenzen des Monodrams zu sprengen: durch Szenenteilung, Szenenwechsel, in der Hinzuziehung von Nebenpersonen, Verwendung einer Botenmeldung, eines Briefes als erregender Momente, im dekorativen

---

[1] Siehe Elisa v. d. Recke im neuen teutschen Merkur 1803, I. 205, und Meißner a. a. O., S. 437 ff.

[2] Der allzeit gereizte Meißner sucht Händel mit Neumann (vgl. oben und Meißner, a. a. O. S. 437) und mit dem „Schmierer Daßdorf" (s. Fürst a. a. O., S. 11). Gottfried Körner warnt 1787 Schiller vor einer Verbindung mit Meißner (ebenda S. 17) und überwirft sich im selben Jahre mit Neumann, mit dem er bis dahin viel verkehrte (s. Schillers Briefwechsel mit Körner [2. Aufl. Leipzig 1874] I 133).

[3] Er ist noch nach 1800 bei einem engeren Kreis von Wiener Verehrern der Deutschen Oper unverändert stark.

[4] Vgl. dazu Istel, a. a. O., S. 308 ff.

[5] Szene 1. Andromache, nach Trojas Fall Sklavin und Gemahlin des Achillessohnes Pyrrhus, gedenkt im Schutze des Tempels der Thetis in der Abenddämmerung Hektors und des kleinen Astyanax. Szene 2. Mit seinem greisen Vater Anchises und einigen flüchtenden Trojanern landet Aneas. Andromache widersteht, ihrem Sohne Molossus zu Liebe, der Aufforderung zur Flucht. Szene 3. Menelaus, Vater der eifersüchtigen Hermione, jagt Andromache aus dem Tempel. Als sie sich vor die Wahl des Giftbechers für sich selbst oder des Dolches für den kleinen Molossus gestellt sieht, greift sie zum Gift.

[6] Für den Inhalt (8 Szenen) vgl. Fürst, a. a O., S. 216.

Beiwerk von Statisterie und Priesterchor (Schluß der „Sophonisbe"). Es wirkt fast wie das Tasten nach Singspiel und Oper[1]), von vornherein Zielpunkt und Hoffnung der Dresdner Seylerfreunde, wie Meißner später rückerinnernd bezeugt[2]).

An den Übersetzungen im Dienst der Dresdner Singspielbühne (Bondini) ist das Heranziehen auch ernster italienischer Libretti[3]) sowie ein häufiges Umfärben der Texte heiterer Art nach der seriösen Seite bemerkenswert: Meißner, der schon im „Alchymisten" um die Einfügung von ernsten Nummern in das le Grandsche Original besorgt ist, macht aus der übermütigen Vaudevillefee Favarts in der „Arsene" eine gesetzte Märchenfee[4]).

Jedoch auch die Behandlung des ernsten Singspiels galt schon von vornherein nicht als Endziel. Man war sehr bald, vollends nach dem raschen Entschluß Lindemanns, zu einer ernsten Oper entschlossen. Der Blick war bei den führenden Geistern, bei Meißner (der schon bei seinem Zusammensein mit Engel in Leipzig für Gluckſche Ideen Interesse gewonnen hatte)[5]) und bei Leop. Neumann auf eine große Choroper gerichtet. In bezug auf das Sujet zeigte sich (den Griechenfreunden Daßdorf und Lindemann zum Trotz)[6]) ein Abrücken von der Mythologie und — einem Rate Algarottis entsprechend[7]) — zunächst eine Neigung für die Exotik zeitgenössischer Literatur. Aber man dachte sich diese Choroper nicht im Sinne Calzabigischer Einfachheit (Lindemanns „Orpheus"!)[8, 9]) oder Wielandscher Askese[10]). Leop. Neumann begrüßt die Wahl des Coratextes vor allem wegen der Kontraste von packender Bildwirkung, die in ihm enthalten sind. Meißner genügt diese zu „delikate" Cora Adlerbeths

---

[1]) Mit dem Gedanken an ein völliges Aufgehen der Oper im Monodram (Schinck im Gothaer Theaterkalender 1778), oder des Monodrams in der Oper wird dann im weiteren Verlauf der Monodramgeschichte viel gespielt. Vgl. noch die Abhandlung „über die Schaubühne" von A. Frh. v. K. (Ephemeriden der Literatur und des Theaters 1785, II 33, S. 100/101).

[2]) „Dem deutschen Singspiel — zu welchem sich gerade damahls auch das Melodram gesellt hatte — schien ein schöner Morgen aufzugehen", a. a. O. S. 355.

[3]) Bock schmuggelt in seinen Band „Komische Opern" (s. o.) auch die „Armida" Bertais — mit singspielmäßig erweitertem Dialog — ein. (Von der Aufführung in Leipzig, 6/VI 1780 heißt es übrigens: „Herrliche Musik von Kapellmeister Naumann zu einer langweiligen Oper" [Literatur- und Theaterzeitung 1780, S. 570].) Meißner (der im Vorbericht der „Arsene" erklärt: „Übrigens ist dies das letzte Singspiel, das ich nach dem Französischen bearbeite; darauf geb' ich mein Wort") hält sich in der „Wüsten Insel" mit großem Respekt an eins der kurz gefaßten, bescheideneren „Componimenti drammatici" Metastasios (vgl. darüber die Tavola chronologica der Ausgabe Turin 1788, XIII 27).

[4]) Vgl. Fürst, a. a. O., S. 248 und 245.

[5]) Ebenda, S. 6.

[6]) Daßdorf spricht selbst im Vorbericht seiner „Andromache" von der „Parteylichkeit für meine Lieblinge, die Griechen".

[7]) In seinem „Saggio" (Abdruck bei Hiller, wöchentliche Nachrichten III [1769], S. 393).

[8]) Über diese Orpheusfassung, die die Figuren der Nebenbuhlerin Herfilia und des Pluto einführt (— sie wurde übrigens der schwülstigen Cramerschen Übertragung des Biehlschen Textes schon zu ihrer Zeit mit Recht vorgezogen: vgl. L. Krähe in der Palästra XLIV 193 —), s. meinen Aufsatz im Gluckjahrbuch 1916 S. 35,1 und 52,1. Meißner (a. a. O., S. 273 und 275) scheint die „Kälte" des mythologischen Sujets in dieser Fassung immerhin noch besser zu behagen als in derjenigen Calzabigis, auf dessen Orfeo er eine Parodie geschrieben hat: „Die Höllenfahrt des Orpheus, ein komisches Singspiel mit Ballett", für Dycks kom. Theat. d. Franz. (Fürst a. a. O. S. 218.)

[9]) Auf der Suche nach einem nationalen Operntext, bezeichnet Naumann 1788 (wie G. Körner an Schiller schreibt) die Klopstockschen Schauspiele als „fürs Theater zu mager". s. Klötzer, Schiller in seinen Beziehungen zur Musik (Programm des Gymnasiums Zittau, 1885, S. 10) vgl. unten.

[10]) Vgl. dazu Maurer, a. a. O., S. 48.

noch nicht einmal; er verlangt stärkeres Auftragen in Motivierung und Sprache[1]). Wenn Neumann daneben auch gegen die „Wortkomponisten und die unnatürliche, affektlose Sekte der Melismatiker" scharfe Worte findet, so wird doch mehr, als es auf den ersten Blick erscheint, und sehr im Gegensatz zu dem Standpunkt der schwedischen Librettisten Naumanns[2]) auch der seria ihr Recht gewahrt. Neumann lehnt im Rezitativ die „leidenschafthemmenden", sentenzhaften „Tiraden" der Franzosen und (in Übereinstimmung mit Hiller)[3]) ihren Dialogreim ab und lenkt die Aufmerksamkeit besonders auf die günstige Verteilung der Arien im Gesamtplan bereits durch den Dichter. In diesem Sinne hatte schon Lindemann seinen „Orpheus" entworfen. Man empfand also in Dresden eine gewisse Scheu vor dem Rezitativ der Franzosen, vor einer zu großen Ausdehnung des Rezitativs überhaupt[4]). Vor allem aber sollte das Privileg des seccos unangetastet bleiben. Die Ansichten Bendas[5]), Reichardts[6]) und (wie schon aus seiner Behandlung des dänischen „Orpheus" in der Polyhymnia zu schließen ist) auch C. F. Cramers[7]), die alle in bezug auf die Anwendung des Rezitativs zwischen italienisch und deutsch grundsätzlich unterschieden, hatten in Dresden keine überzeugten Anhänger. Leopold Neumann schließt seine Cora-Vorrede mit einem ernsten Apell an „alle Feinde des deutschen Rezitativs" (gemeint ist das secco), nachdem er vorher die Fragen der Prosodie und der Deklamation, sowie der sängerischen Behandlung des Rezitativs[8]) eingehend erörtert und

[1]) Deutsches Museum, a. a. O. Er läßt es denn auch an Bombast in dem kurzen Beispiele einer eigenen „Cora" nicht fehlen. So sagt Alonzo: „In meiner Wange steigt des Blutes höchster Purpur, wenn mich so tief ein Volk verehrt" oder (im Bezug auf die Geschütze der Spanier): „Wir geben ehrnen Röhren des Donners Allgewalt". Die große Auseinandersetzung mit Coras Vater gipfelt in der Arie: „Rüste Dich, der Hölle Schrecken! / Laßt des Todes schwarze Nächte / Meine Pfade grausend decken. / Dennoch bebt Alonzo nicht! / Kora, Kora! Dich zu retten, / trotz' ich Kerker trotz' ich Ketten, / stürz ich mich in tausend Gluten, / Schwämm' ich durch der Meere Fluten / und bei Gott, ich zage nicht! /".

[2]) s. Anm. 4.

[3]) S. diesen (mit Hinweis auf Hasse und Metastasio) darüber im Neuen Deutschen Museum (herausgegeben von Boie 1791, S. 362 ff.). — Ebenso verbannt Meißner in seiner „Arsene" den Dialogreim des Originals (Fürst, a. a. O., S. 244). Beim Singspiel im eigentlichen Sinne war das allerdings in Deutschland das Natürliche.

[4]) Wegen Rezitativstreichung kam es zum Zwist zwischen Naumann und seinen schwedischen Dichtern, vgl. Martienssen in Zeitschrift d. IMG XIII 7, S. 227[3], und meinen Berl. Dissertationsteildr. (Naumann als Opernkomponist 1916), S. 40. — Auch Meißner rügt in seiner Cora-Kritik (a. a. O., S. 487) vor allem das lange Rezitativ (III 3), in dem Alonzo das Volk besänftigen soll (— Naumann gibt es bezeichnenderweise ganz im Secco —): „Das Untheatralische in der ganzen Sache. Der Schwede hat von alledem wenig gefühlt; sein Alonzo spricht so lang und weitläufig, als befände er sich in der Lage des Antonius beim Shakespeare".

[5]) S. sein Schreiben „über das einfache Rezitativ" bei Cramer, Mag. der Mus. I 2 (1783, 28. Juli), S. 750—55 (Abdruck im Sammelband der IMG V 611 ff.).

[6]) S. sein musikalisches Kunstmagazin IV 161 ff. („über das deutsche Singeschauspiel").

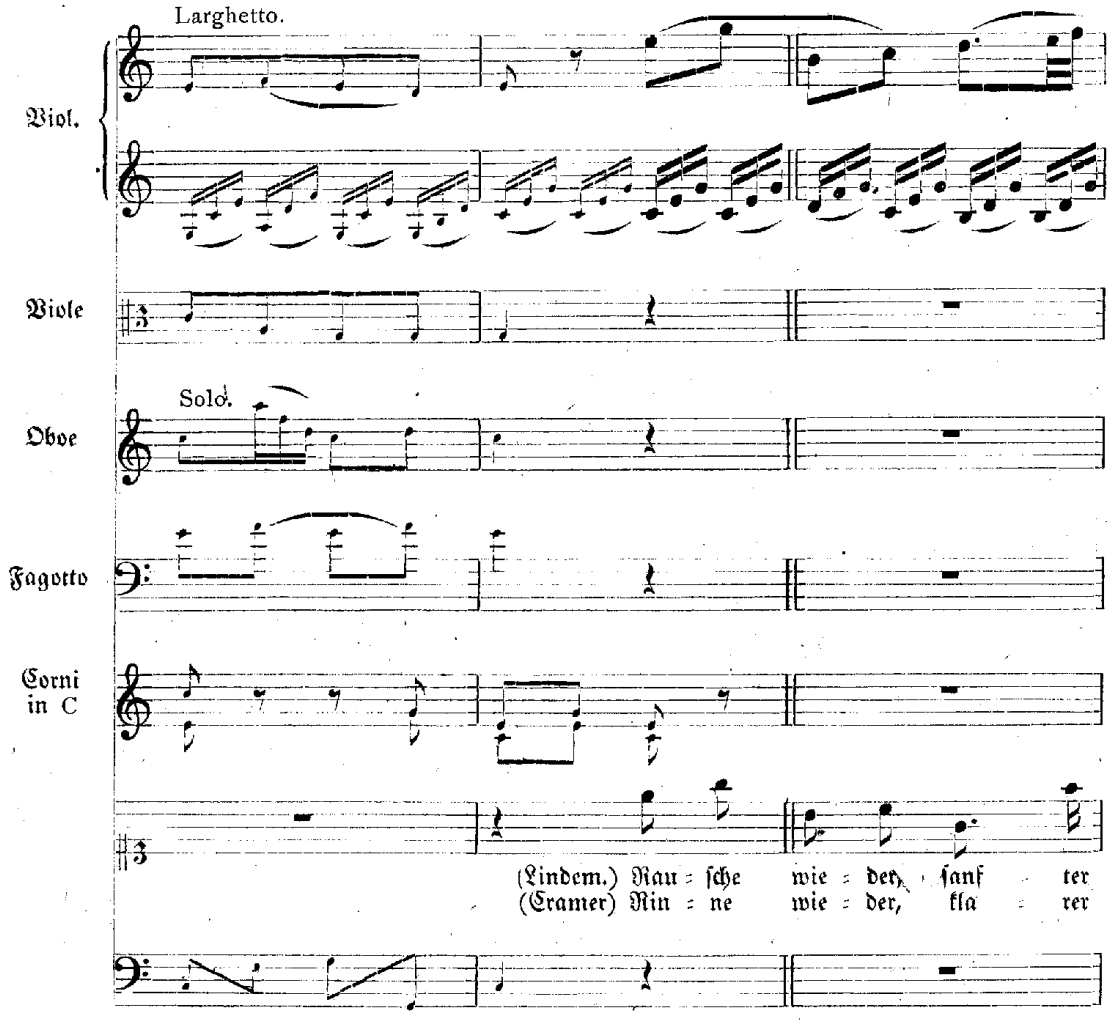
[7]) Seine ganz freie Übersetzung, die auch in der Arie den Reim verschmäht (vgl. über sie Gerstenbergs zustimmendes Urteil bei L. Krähe, a. a. O., S. 192) schaltet große Partien des Rezitativs — ohne jeden Hinweis — einfach aus, um an solchen Stellen nur den Text zu geben (so besonders Klavierauszug S. 34). Vgl. für seine Ansicht auch Magazin der Musik 1783, S. 252 ff.

[8]) „... die ächte regelmäßige in allen Sprachen geltende Methode es vorzutragen (das accompagnirte Recitativ ausgenommen) sey, wenn man sich weder an Zeit, Maß, noch an den Werth de Noten oder des Takts bindet, sondern grade so singt, wie man, nach den jedesmaligen Erfordernissen des Sinnes oder Affekts, natürlich sprechen würde". Naaf (den „Günther von Schwarzburg" der Mannheimer Aufführung) hat Neumann womöglich in Mannheim gehört.

sich entschuldigt hat, daß er nicht mit Naumann zusammen die „durchgehenden Rezitative und Dialoge" sämtlich neu bearbeitet habe[1]).

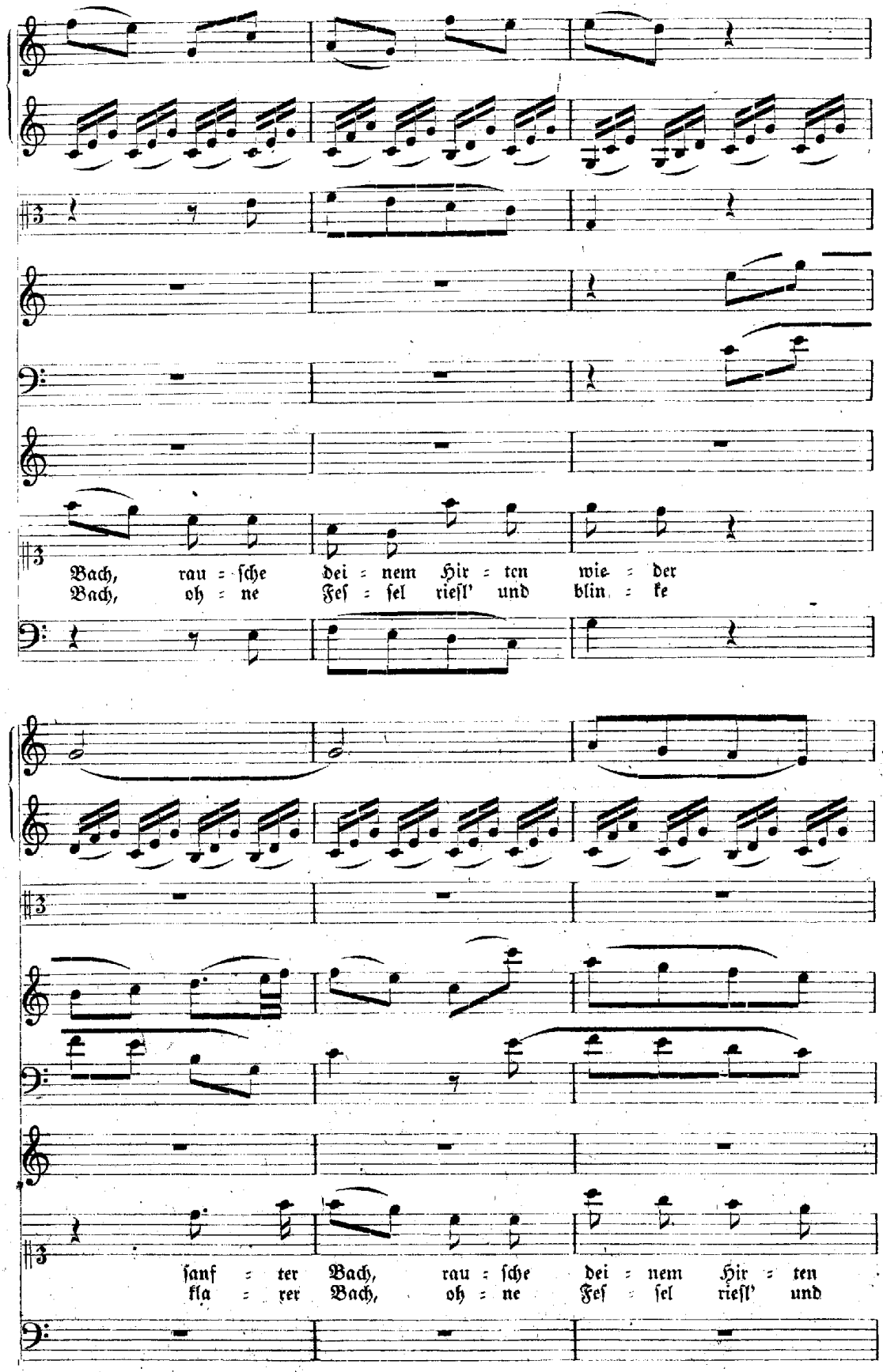
In dem im Umriß festgelegten Verschmelzungsprogramm[2]) lag es als selbstverständliche Grundforderung, daß sich der Blick für eine gegenseitige Durchdringung der Stilarten und eine Annäherung der unterschiedlichen Formen zu schärfen habe.

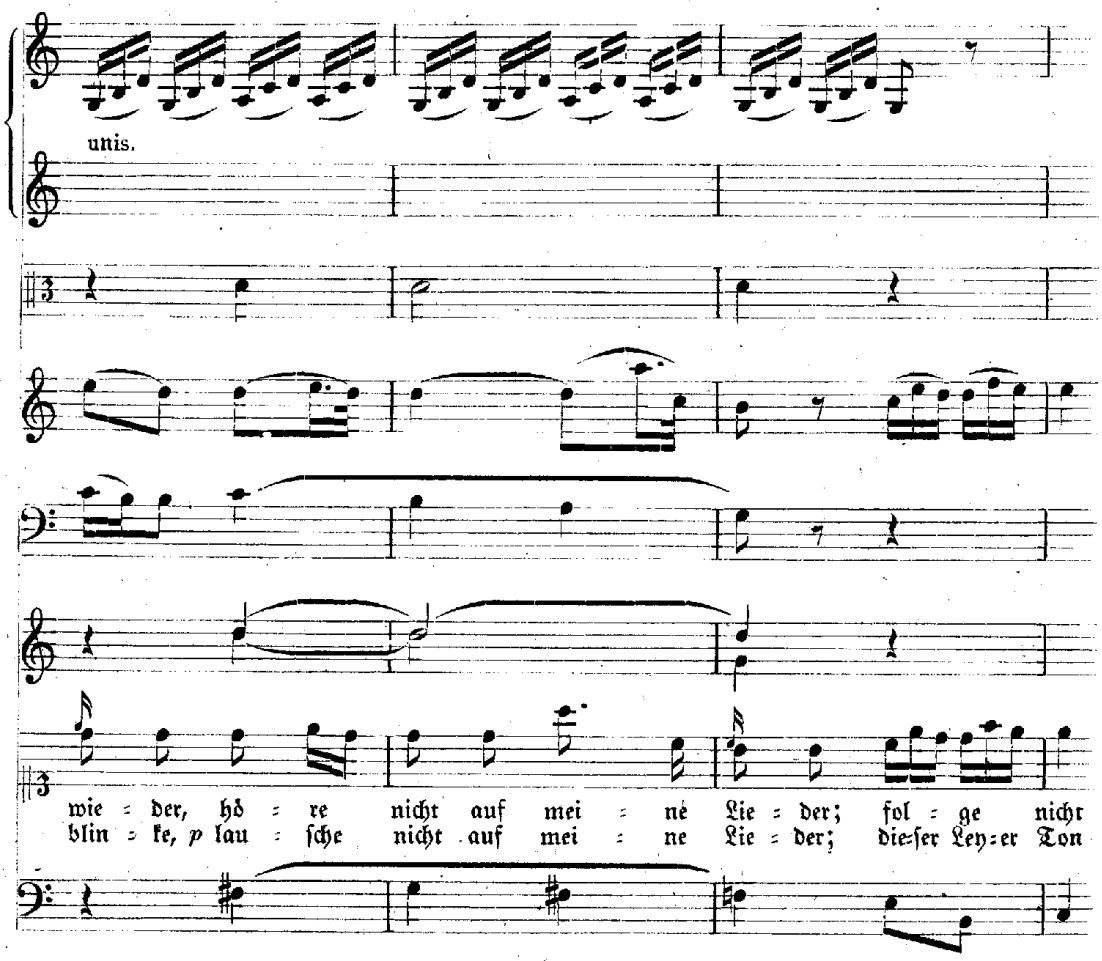
Schon in dem *ersten Ansatz* zu einer deutschen Opernkomposition (es ist das Stück aus dem Lindemannschen „Orpheus" [I, 2], das, wie gesagt, von der Mara so erfolgreich aus der Taufe gehoben wurde) erscheint sogleich ein ganz *liedmäßiger* Gesang im Rahmen einer Soloszene.



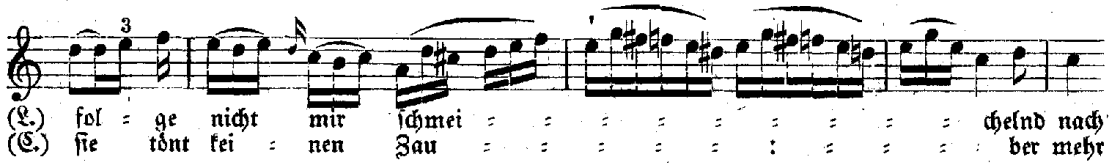
[1]) um sie „an die accompagnierten Rezitative und Arien anzuketten".

[2]) Der Dresdner Kompromißstandpunkt wird ungefähr durch Naumanns Worte in einem Brief an seinen Bruder in Paris (10. September 1781) gekennzeichnet. Er spricht von der französischen Musik ..." die zwar nicht die beste ist, aber doch unendlich viel Schönes, Großes und Erhabenes hat, was der italienischen, besonders gegenwärtig, ganz fehlt. Wenn das Erhabene und Große der Franzosen mit dem rein Melodischen der Italiener verbunden ist, dann wird dies das schönste, was die Kunst hervorbringen kann" (vgl. Meißner, a. a. O. S. 329).


Bach, rau = sche dei = nem Hir = ten wie = der
Bach, oh = ne Fes = sel rieſl' und blin = ke
ſanf = ter Bach, rau = ſche dei = nem Hir = ten
fla = rer Bach, oh = ne Fes = ſel rieſl' und



Die unaufdringlich tonmalerische, akkordbrechende Begleitungsfigur der Geigen, die den Hauptteil durchzieht, erinnert daran, daß in gleichzeitigen deutschen Liederversuchen des Komponisten der Klavierpart sich in ähnlicher Weise zu regen beginnt [1]). In dem Kontrast eines erregten Mittelsatzes und (wie häufig in den Liedern) in Schlußmelismen kommt auch das spezifisch Italienische zum Durchbruch.



In denjenigen Nummern seines „Alchymisten", die dem Liebespaar Luise/Bellnitz gewidmet sind, macht sich auch Schuster [2]) um die Heranbildung eines Mischtyps

[1]) In der „Sammlung von Liedern beym Clavier zu singen" 1784, ist ein Andante S. 46 „Ruisseau qui baignes cette plaine, je te ressemble" mit einem Baß von durchgeführten Achteltriolen. — S. auch schon die erste Liedveröffentlichung Naumanns (Freymäurerlieder mit neuen Melodien zum Besten der neuen Armenschule zu Friedrichstadt, Breitkopf 1775, Leipzig).

[2]) Leider war mir die Partitur der „Wüsten Insel" (Wien, Staatsbibliothek) nicht erreichbar. — Ein Andante 2/4, das Hiller (Arien und Duette des deutschen Theaters V, 1780) abdruckt, zeigt Enrico durchaus als den Vertrauten im Sinne des italienischen Secondarierpaars (es ist eine Mischung von dreiteiligem Lied und kleinem Rondo).

von liedmäßigen oder liedähnlichen Sätzen verdient, die mit ariosen Elementen liebäugeln[1]): es geschieht das durch rege Beteiligung von Holzbläsern und Horn (Nr. 1 Andante der Luise; mehr noch Nr. 16 Arie des Bellnitz, mit Solo-Oboen und Solo-Fagott in einem längeren Vorspiel), durch die ruhige Bewegung gebundener Achtel und Koloraturverbrämung in dem früher meist nur tändelnden kleinen „Rondo" (Luisens Freudenarie Nr. 13), durch italienisierende Melodielinie und tonmalerische Ausdeutung in einem Strophenlied (Luise Nr. 3: „Durch stürmende Fluten"), das (durch neue Einkleidung der Schlußstrophe) instrumental variiert. Es handelt sich um eine Richtung, die — schon von Naumann in seinen letzten für Italien geschriebenen ernsten Opern angeregt — unter dem Eindruck französischer, selbst Gluckscher Vorbilder sich in „Cora" zu eigenartiger Wirkung steigert[2]).

Einseitiger erinnert sich im selben Jahre 1778 Seydelmann in seinem ersten und einzigen Versuche einer ernsten theatralischen Musik[3]), wenigstens auf Ariengebiet, seiner italienischen Schulung und hält sich in einer gewissen Scheu vor dem ungewohnten Stil an das Beispiel der ersten Opern seines Lehrers Naumann, den er auf seiner zweiten italienischen Reise (1765/68) begleitet hatte. Er legt seiner Partitur im wesentlichen[4]), im Anschluß an die Hauptart in den italienischen Frühopern Naumanns, die große dreiteilige Arienform zugrunde, wobei der Mittelteil in Taktart und Motivik dem ersten zubezogen ist, und nähert sich bis in Einzelheiten hinein der Naumannschen Gestaltung[5]). Für das dramatische Hauptstück (die große Soloszene des Alcindor II, 1) greift er sogar auf die lapidarste, alte Form seines Lehrers zurück, die für Naumann selbst damals schon erledigt war[6]), und läßt die neue, große einsätzige (zweiteilige oder einteilig wiederholende) Arie[7]) noch ganz aus. Aber gerade bei der

---

[1]) Diese Eigenart bringt Schuster auch seine Beliebtheit in Wien ein. (Siehe Haas, Einleitung zum Umlaufband der österreichischen Denkmäler, XVIII[1], S. XXV).

[2]) Nur in zwei größeren dreiteiligen Arien leistet Schuster der durchschnittlichen Seriaform und der Koloraturfertigkeit seiner Schülerin Minna Brandes (Gustel) Tribut. Dreiteilig sind noch ein, den Ton der Tragédie lyrique parodistisch nachahmendes Andante sostenuto des Tarnow Nr. 9 und ein Andantelied der Dienerin Christine. Dieser sind auch zwei der restierenden zweiteiligen Arien gewidmet, im neckischen Vertrautenton bzw. in Buffobewegung gehalten, zwei weitere sind seriaparodierende Andantearien (Heinrich und der Magister) von beschränktem Umfange. Die Soloensembles bieten neben einem normalen Liebesduett von zwei Abschnitten, ein kurzes, aus der Situation herauswachsendes Duett Nr. 14, sowie ein parodistisch gemeintes dramatisches Terzett von zwei Abschnitten. Die Ouvertüre ist normal italienisch.

[3]) Cahn-Speyer übergeht übrigens in seinem Buche (vgl. besonders S. 4, 68, 107) vollständig das Gemeinsame der Dresdner Bestrebungen.

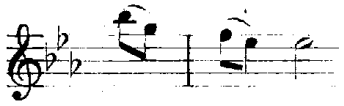
[4]) Nur in der dreiteiligen „Cavatina" des Köhlers („Hinweg mit Schwermuth") wagt er es, einen unzweideutigen Singspielton anzuschlagen (wobei nach bekanntem Muster das gesprochene Wort sich an Einschnitten, vor dem 2. und 3. Teil, dazwischen drängt). Nur einmal, im Munde Arsenes, erklingt ein kleines „Rondo" zum Preise der Liebe.

[5]) In dieser Gruppe ist außer einer Bedientenarie in $^6/_8$-Bewegung, die in der Buffa zu Hause ist (s. bei Cahn-Speyer, a. a. O. Beispiel 3), nur die Anfangsarie des Stückes (Alcindor) bemerkenswert. Indem sie „Subito" ohne Ritornell der einsätzigen Ouvertüre folgt, und im Hauptteil durchaus liedähnlich ist (während in der Mitte ein langgestreckter, mit Seriaakzenten beginnender Teil steht), nähert sie sich den zuletzt bei Schuster erwähnten Mischtypen.

[6]) Die weit ausgedehnte, große dreisätzige Form, die mit Rücksicht auf die Gesamtlänge nur die Hälfte von I repetiert; I A B, II, III = IB bzw. Kombination von A und B (dies Schema in Übereinstimmung mit R. Haas, Einleitung zum Umlaufband S. XXXIII). Dieses bei Seydelmann ungewöhnliche Stück ist bei Cahn-Speyer zur Illustration „für den formalen Typus von Seydelmann's Arie" (a. a. O. S. 65) abgedruckt (Beispiel 2).

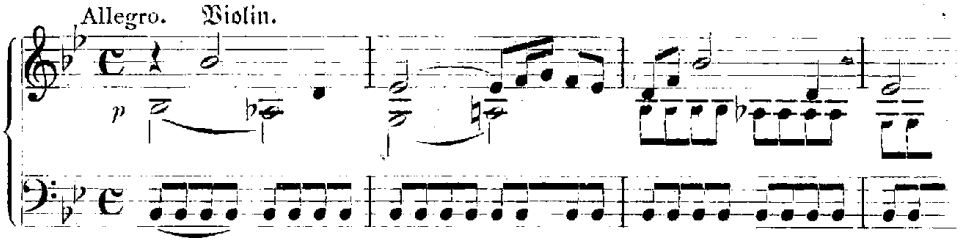
[7]) Diese (die zuweilen, doch nicht bei den Dresdenern, nach Grauns Muster, im prägnanten

Benutzung jener schon überwundenen Form macht sich sein Gewissen geltend: durch liedmäßige Periodisierung, durch sehr freie, modulatorisch reiche Gestaltung des zweiten Teiles (B) von I, durch häufige Achtelbewegung der Mittelstimmen und eine warme Anteilnahme der Solohoboen (— sie führen schon die Anfangsphrase der Geigen weiter und unterstreichen mehrmals den Ansatz



—) erhält der Hauptsatz[1]) eine gelockerte Haltung.

Ähnlich, nur eben in straffer Einsätzigkeit[2]), klingt es in der Arie, die Naumann mit Unterstützung L. Neumanns nachträglich seiner „Cora" zum Ausdruck gerührten Dankes in den Mund legt (Kl.-A. S. 173), um dann die Einfügung in die schwedische Partitur zu veranlassen. Die spannenden Einleitungstakte,



mit denen die synkopisch einsetzenden Geigen ohne Umschweif auf den Gesangsbeginn lossteuern, die zarten Arabesken, die Solohoboe und Solofagott (wiederum!) mit der nur bescheiden kolorierenden, freilich etwas rührseligen Gesangsstimme verbinden, zeigen den Weg, auf dem man in Dresden im Rahmen einer deutschen Oper mit Erfolg weitergeschritten wäre. Die riesige Koloraturarie mit einleitendem Geigenkonzert, in der noch in „Amphion" an ganz analoger Stelle Antiope gedankt hatte (eine neuneapolitanische Anwandlung des Komponisten), wird folgerichtig in der deutschen Partitur durch ein einfacheres Stück (in Rondoform) ersetzt, während doch noch Benda („Dorfjahrmarkt") und Seydelmann („Der lahme Husar")[3]) sich nicht scheuten, ein Singspiel reinsten Schlages mit einer Bravournummer zu krönen.

Für die beabsichtigte Rezitativmethode der Dresdner, vor allem für die Auf-

---

Sinne „Kavatine" genannt wird) war nach Jommellis Vorbild, doch auch in Einwirkung einer in der Buffa mit Vorliebe gebrauchten Art an ihre Stelle gerückt.

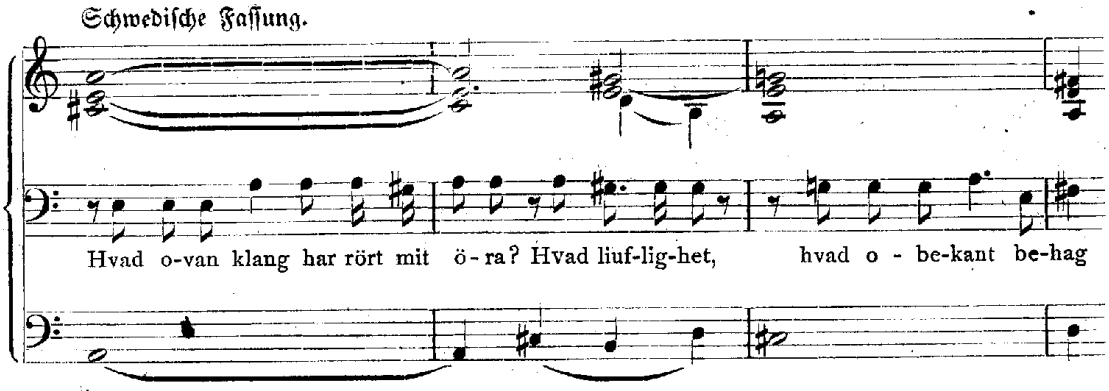
[1]) Im Mittelsatz wird auf das einfache Streicherakkompagnement zurückgegriffen.

[2]) Nur einige vokale Überleitungstakte, die eine Phrase aus dem Nachsatz aufgreifen („Dank dir, mein Retter, dank dir, Sonne") schieben sich zwischen A^1 und A^2.

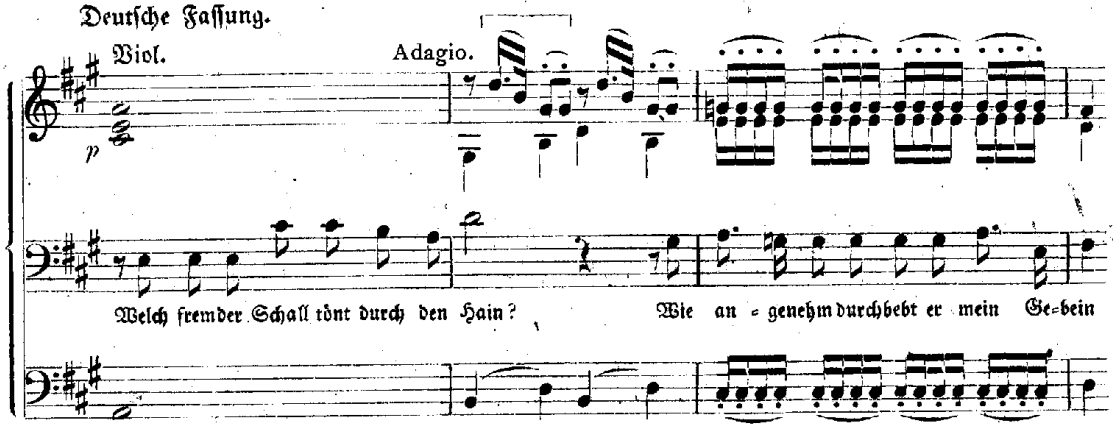
[3]) Andererseits hat Seydelmann in dieser sonst reinen Singspielpartitur, abgesehen von ausgezeichneten Stücken in Hillerton, in der Romanze Michels (s. Cahn-Speyer a. a. O. Beispiel 8) im Anschluß an Schuster (s. oben) das sehr glückliche Formbild eines instrumental variierenden Strophenliedes geprägt. (Bei dem von Cahn-Speyer [S. 66] als noch früheres Beispiel eines derartigen Strophenliedes gebrachten Stück Arturos in der „Arsene" handelt es sich genauer um die verschieden charakterisierten Couplets eines Wechselgesangs mit Chor, ein Verfahren also, das Seydelmann schon von dem Schlußrondo des „Amphion" her bekannt war.) Derartige Formgebilde, die deutschen Opernversuchen hätten zu statten kommen können, haben die Dresdner dann zum Ersatz ihren folgenden italienischen Werken nutzbar gemacht. (So in Naumanns ernster Choroper „Osiride" 1781 ein instrumental variierendes kleines Rondo.)

fassung des zielbewußtesten Reformfreundes L. Neumann, ist die deutsche Fassung des „Amphion“ (1784) am aufklärendsten, die den Rezitativteil ganz neu bearbeitet. Werden hier in den geschlossenen Gesängen zu weit abirrende Fiorituren gestrichen [1]), so wird umgekehrt im Rezitativ. weit mehr als im schwedischen Original, durch breit ausladende Wendungen das Bild belebt. Wie die Amphionmusik hinter der Szene zum erstenmal erklingt, singt der Wildenhäuptling:

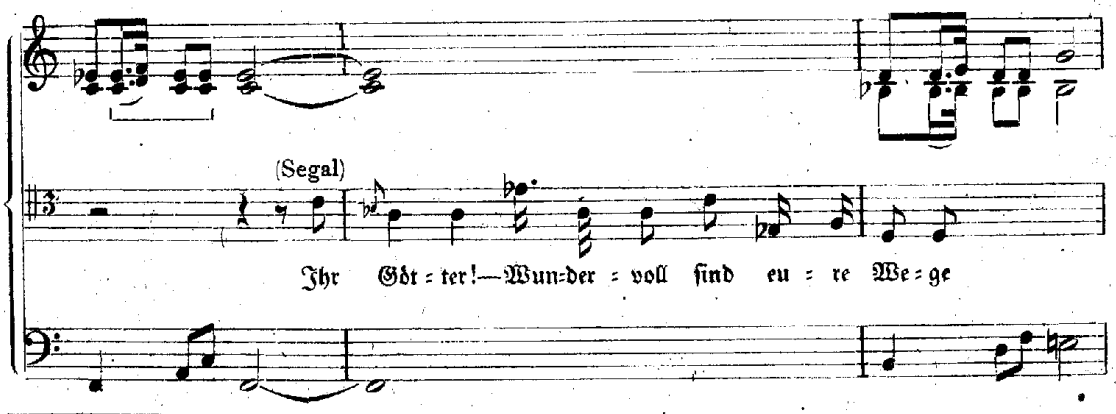
Schwedische Fassung.



Deutsche Fassung.



In einem ganz neuen Schlußrezitativ heißt es:



[1]) So Klavierauszug S. 84 und 111.

Im Sinne Glucks und der neueren Franzosen gewinnen die lyrische Phrase der liedmäßigen Arie und die strenge Mensurierung im Rezitativ an Boden; im Sinne der neueren Italiener werden ihm arioso Interkalationen, in schon mehr aufdringlicher Weise, zugeführt[1]). Durch die Beibehaltung des Seccos bleibt die Möglichkeit, in der behenden Manier der Italiener über nur referierende Stellen hinwegzugleiten, aber daneben auch, das nun bereicherte Verfahren des akkompagnierten Rezitativs in einer zweiten, anspruchsloser registrierten Fassung auf dem Grunde bloßer Cembalobegleitung (bzw. Cembalo mit Baß) zu geben[2]).

Bei diesem (auf dem Boden der Hassetradition sehr natürlichen) Bestreben, das Secco durch Anpassung wieder lebensfähig zu machen, steigert sich auch die Beweglichkeit und Teilnahme des Seccobasses[3]).

Durch die Wandlung des Rezitativteiles, vor allem seiner instrumentalen Unterlage, ergibt sich aber im deutschen „Amphion" überdies eine erneute, alle Formen umspannende Stärkung der beiden Motivgruppen, die in dieser Oper, entsprechend der Grundidee, einander gegenübergestellt sind[4]). Vor einer weitgehenden dramatischen Ausnützung des Orchestermotivs (bis hin zum eigentlichen Leitmotiv) würden die autochthonen Schöpfungen der Dresdner Opernkomponisten nicht zurückgeschreckt haben[5]). Man hatte nicht umsonst unter der intensiven Einwirkung der Bendaschen Monodramen gestanden.

Dasselbe gilt für größere, dramatisch wie musikalisch kontrastreiche, durchkomponierte Abschnitte innerhalb eines Aktes, die durch weitgespannten Bogen zusammengehalten werden. Ihr Wert wird in der wesentlichsten Neueinschaltung des deutschen „Amphion" (III)[6]) neuerdings betont. Dennoch würde man in Dresden die völlige Ausschaltung der, in bester italienischer Opernschulung (besonders Hasses „Piramo")[7]) erprobten, verschiedenartigen Möglichkeiten zu mehr oder weniger scharfer Zäsur vor Beginn oder am Schluß einer Nummer, neben dem reinen „En cadenza"-Verfahren oder der unmittelbaren Weiterleitung, niemals prinzipiell zugestanden haben[8]). Besonders wird zur Betonung eines Stimmungswechsels zwischen Rezitativ und folgender Arie die Beziehung zur Parallele fein ausgenutzt. Die für Dresden neueingelegte Arie der Cora in B dur (s. oben) setzt nach einem fragenden Schluß auf g V ein[9]):

---

[1]) Vgl. H. Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (1915), S. 313 u. 329; E. Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate (1914), S. 258.

[2]) In der deutschen Partitur des „Amphion" wird zwischen einfachen Continuoabschnitten (Cembalo solo) und Abschnitten mit Beteiligung von „tutti li Bassi" unterschieden.

[3]) Auch für äußerlich malende Zwecke, wie das Rasseln der Ketten (Klavierauszug S. 86).

[4]) Vgl. die häufig vorkommende Wendung ⌐¬ der obigen Beispiele.

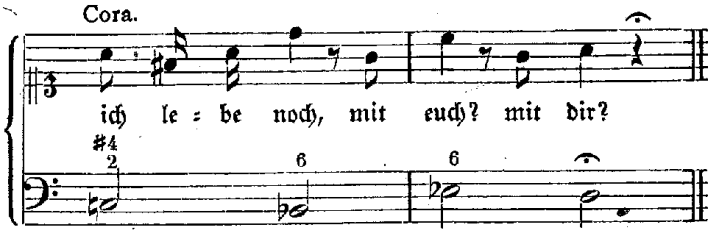
[5]) Vgl. Cahn-Speyer, S. 87 für Seydelmann, und meinen Dissertations-Teildruck S. 16.

[6]) Nach einem kurzen Secco (Schluß auf der Dominante) folgen ein Liebesduett Amphion/Almira; ein erregtes Soloensemble mit dem erscheinenden Häuptling als Kontrast; plötzlich bezauberndes Erklingen eines Solo mit Chor der Amphionleute hinter der Szene.

[7]) Dieses Intermezzo war in Dresden sehr bekannt. Schon 1771 in Wien für den Kurfürsten kopiert („Berechnung" der Acta vom 19. April) wurde es 1775 italienisch gegeben (Haas a. a. O.) — 1776 erscheint es deutsch bei Seyler (s. ob.). Dieser benutzte für seine Aufführung eine Übersetzung von Breitkopf (Gothaer Theater-Kalender 1784, S. 174).

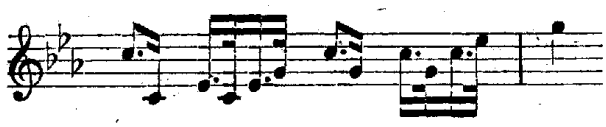
[8]) Das Prinzip, das Hasse vor allem im „Piramo" aufstellte, hat Naumann in enger Verbindung mit Neumann zuerst in „Cora" (— größtenteils 1778—79 in Dresden entstanden! —) mit aller Feinheit durchgeführt. (Erst im „Protesilao", und nur dort, versteht sich Naumann unter dem Zwange Reichardts zu einer ganz durchkomponierten Anlage.)

[9]) Ähnlich vor Alcindors großer B dur-Arie in der „Arsene" (s. ob.) ein authentischer Schluß in g moll.



Die eben genannte Neueinschaltung des „Amphion" präsentiert gleichsam in gedrängter Fassung noch andere, für die Dresdner Opernambitionen wichtige, formale Elemente: die Anwendung des Soloensembles in der vertrauten terzenseligen Manier, doch mit gleichem Recht in dramatisch individualisierender Art[1]), den innigen Zusammenschluß von Solo und Chor. Der heikle, in weitester Lage geführte letzte Chorabschnitt dieser Neueinschaltung des „Amphion" (mit der bei den Dresdnern sehr beliebten „blasenden Musik" hinter der Szene) wie andererseits in der „Cora" die der dramatischen Glaubwürdigkeit zuliebe hinzugefügten Einwürfe der murrenden Priester (Kl.-A. S. 169)[2]), die sich in hartnäckigen zweistimmigen Imitationen ergehen, um bald von dem akkordischen Satz des Volkes übertönt zu werden („weg mit eurem Blutgesetz"), lassen erkennen, welche vielseitige Rolle dem Chore im besonderen bei den Dresdnern zugedacht war.

Noch klarer liegen die Forderungen an die dramatische Funktion des Instrumentalteiles zutage. Gerade Seydelmann, der in der „Arsene" im allgemeinen noch in der primitiven Seriamanier des Orchestrierens befangen ist, eröffnet (nach anfänglichem Beschränken auf eine einsätzige, durchschnittliche Introduzione) die drei folgenden Akte mit bedeutsamen Einführungen in die ersten Szenen; offenbar um sich mit seinen »Entréactes« gegen die Zusammenhang verleugnenden „Mittelpiecen" zu schützen, die sonst, sogar in der buffa, an dieser Stelle üblich waren[3]). Ein Menuett (mit französischem Bläsertrio) leitet zu den Nymphen in Alines Reich (III), eine Gewittermusik zu der umherirrenden Arsene (IV)[4]) und ihrer G moll-Arie („Finsternis und Schrecken"). Die wichtigste Szene des ganzen Werkes aber, die schon erwähnte große Soloszene des Alcindor, der von der „Wut verschmähter Zärtlichkeit" gepackt wird (Beginn von Akt II), wächst aus einem langgestreckten, von starken dynamischen Gegensätzen erfüllten Vorspiel (122 T.) heraus, das von einem pp-Beginn aus schon in Takt 13 zum ff gesteigert wird. In ihm tobt sich das Motiv, das dann dem accompagnato zugrunde liegt



in doppelten und vierfachen Werten (untermischt von erregt sich aufbäumenden Sechzehntelskalen) lebhaft modulierend aus.

---

[1]) Naumann im besonderen hatte sich schon in Italien („Soliman" „Armida") darauf vorbereitet.

[2]) Dieses Stück ist mit der erwähnten letzten Coraarie zugleich nach den ersten Dresdner Aufführungen für die Aufführung 1781 geschrieben worden (s. L. Neumann's Vorrede zum Textbuch).

[3]) Seit 1780 erscheinen solche „Mittelstücke", zu den Zwischenakten der Opera buffa wiederholt in den „Acta".

[4]) vgl. Monsigny!

In eklatanter Weise zeigt sich der Anreiz der Bendaschen Kunst: der stimmungsmäßigen Fundierung von ersten Szenen (in „Ariadne", in „Romeo"). Damals trug sich wohl auch Naumann schon mit dem Gedanken, dem Furienakt des Lindemannschen „Orpheus" ein breites Stimmungsbild vorauszuschicken (wie es dann in der dänischen Partitur geschieht), und um die gleiche Zeit (1778/79) arbeitet er an der Erdbebenszene seiner „Cora", in der — wenn auch inmitten eines Aktes — ebenfalls ein groß angelegtes Orchesterstück mit Rezitativ (und Chor) verschmilzt. Wenn Naumann in seinen beiden ersten Schwedenopern tastende Versuche macht, auch auf dem Boden einer normal gebauten italienischen Ouvertüre die Verbindung mit der Handlungsmusik aufzunehmen, so zeigt das, daß das Inhaltsproblem auch in Rücksicht auf die formell abgerundete Orchestereinleitung in Dresden erörtert worden ist. In seiner Komposition des Meißnerschen Melodramtextes setzt Neefe an die Spitze eine durchaus selbständige Ouvertüre französischer Form. In dem Gegensatz eines freudig erwartenden Andante und eines im erregten Klagen hinstürmenden Allegro di molto (in das sich nur ein Larghetto affetuoso als zweites Thema einschiebt) führt sie die motivischen Gegensätze der darauffolgenden drei Auftritte (und damit die Grundgedanken des Werkes) im Rahmen eines geschlossenen Instrumentalbildes durch, um dem Übergang zu Szene 1 zu Liebe durch Vermittlung eines Trugschlusses in 4 Takten auf Satz I zurückzukommen (Schluß auf der Dominante).

Bedeutet die an dieser Stelle auffallende Ouvertüre eine überraschend opernmäßige Einstellung des Melodrams[1]), so ist die in der weiteren Durchführung des Vorwurfs angewandte musikalische Methode noch bezeichnender. In manchen Fällen ist es nur noch ein kleiner Schritt zur Tonhöhenfixierung[2]). In Weiterführung einer Anregung aus der „Medea" kommt es zu verkappten Ariengebilden[3]). Wir finden eine Art dreiteiliger Ombra-Arie (S. 21)[4]) und, nach einer normalen, gleichsam Rezitativ beschließenden Kadenz, eine Pseudoarie freudiger Erwartung: „Wonne ohne Gleichheit" (S. 12). Offensichtlich ist allenthalben das Bestreben, den Textvortrag in dem metrischen Verlauf der mit großer Übersichtlichkeit periodisierten Musik einzuordnen.

Nur nebenher sei erwähnt, daß Neefe bei der Bearbeitung des Priesterchors über den ursprünglichen Entwurf noch hinausgeht, indem er durch Hinzuziehung des weiblichen Gefolges des Sophonisbe einen antiphonisch gehaltenen Doppelchor ermöglicht[5]). So verstärkt sich bei der Betrachtung dieses Werkes (bei dessen Endfassung Dresdner

[1]) In „Medea" werden zwar auch zwei Themen der ersten Szenen im Grundriß der französischen Ouvertüre (hier normal dreiteilig) gebracht, aber es geschieht nur in kurzer Andeutung und sofort folgt bei offener Szene die Begleitmusik zu Medeas Anfahrt.

[2]) Neefe hat sie in einer Partitur des Werkes sogar in einem Falle angedeutet (vgl. Istel, a. a. O. S. 330).

[3]) Auch in dem Naumann zugedachten Daßdorf'schen Entwurfe ist das „quasi arioso" berücksichtigt; so wird das „wörtlich aus dem homer entlehnte schöne Gebet" Hektors auf Astyanax (aus der Ilias) eingefügt. Für die im Ganzen beabsichtigte musikalische Methode, die dem Fluß der Rede sich möglichst anpassen soll, ist ein Hinweis bezeichnend. Nach einer großen Steigerung innerhalb des ersten Monologs heißt es: „Hier kann die fortgehende Musik die Aktrice, die bewegt auf und ab geht, etwas ruhen lassen". Der Dialog sollte wohl, wie bei Meißner und Neumann (vgl. Istel S. 377), unkomponiert bleiben.

[4]) Sie ist eine Neubildung des Klavierauszugs (s. Istel S. 329).

[5]) Für die Rückwirkung auf Benda vgl. Istel S. 329.

Einflüsse unzweifelhaft mitspielen)[1]), der Eindruck, daß wir es bei den Dresdener Melodramen zu Beginn dieser Bewegung[2]) mit Vorstudien zur Oper zu tun haben.

Das also sind die Grundlagen, auf denen eine deutsche Oper in Dresden um 1780 nach Verwirklichung drängte. Erst über 30 Jahre später (aber doch noch unter demselben Regenten) wurde die Hoffnung auf eine deutsche Opernbühne hier erfüllt, aber mit dem Zerstören jener Hoffnung, die allen Ernstes in den ersten Jahren von vielen Kunstfreunden in Dresden genährt wurde[3]), war das Feuer, wenigstens bei den Hauptbeteiligten, durchaus nicht erloschen, wie schon die späten Veröffentlichungen und Veröffentlichungsabsichten beweisen[4]). Es knüpfen sich verbindende Fäden zwischen der enttäuschten Generation und der befriedigten von 1816. Zwar, die wiederholten Bemühungen Josef Sekondas seit dem Beginn der neunziger Jahre, das deutsche Singspiel auf dem Theater des Linkeschen Bades mit untauglichen Mitteln zu unterstützen (sogar der übersetzte „Titus" von Mozart wurde versucht), wollen nicht viel besagen. Auffallender ist es schon, wenn die italienische Oper nach der „Zauberflöte" (1794) und Peter von Winters „Unterbrochenem Opferfest" (1798) greift, und wenn die Kompositeurs im Rahmen des Dresdner italienischen Repertoires auf ihre unglückliche Liebe anspielen. Naumann legt der Ouvertüre und dem Schlußrondo seiner, offenbar schon mit dem Gedanken an den deutschen Bühnengebrauch geschriebenen „Dama Soldato" einen bekannten deutschen Militärmarsch zu Grunde[5]), und Schuster wählt sich 1789 einen „Rübezahl" (von C. Mazolla) zum Text

Wir wissen aber auch von späteren unzweideutigeren Beweise nationalen Operndranges. Dabei wurde das Erscheinen Gottfried Körners (seit 1783 in Dresden) von Bedeutung, dem Humboldt gelegentlich schreibt (21. Dez. 1797): „Es ist überhaupt sehr schlimm, daß wir eigentlich gar keine deutsche Oper haben"[6]). Auf Körner geht wohl vor allem die immer deutlicher werdende Tendenz nach dem vaterländischen Sujet zurück, die Naumann 1791 in einem Brief[7]) an den Schriftsteller Bürde in Breslau[8]), der ihm einen Text zugeschickt hatte, nachdrücklich vertritt[9]). Körner[10])

---

[1]) Die Herausgabe des Klavierauszugs (1780) hat Neefe immer wieder herausgeschoben, bis er „Urteile der Kenner gesammelt hätte" (Vorrede).

[2]) An ihr hat (schon infolge der gemeinsamen Theaterführung der beiden Städte) auch Leipzig einen Anteil.

[3]) So wurde die Verabschiedung der italienischen Oper 1778 von dem Berichterstatter des deutschen Museums (s. oben) als gutes Omen aufgefaßt. Vgl. auch Meißners Äußerung (s. oben).

[4]) Anfang der neunziger Jahre ging der Ehrgeiz der Dresdner gewissermaßen zur Entschädigung auf eine eigene Liedschule aus. Siehe H. Kretzschmar, Geschichte des Neuen deutschen Liedes I (1911) S. 318).

[5]) Es ist der Marsch des Regiments „Jung Bornstedt", mit dem auch Eugen d'Albert seinen „Flauto solo" beginnt.

[6]) Ansichten über Ästethik und Literatur von W. v. Humboldt (Jonas, 1880), S. 86/87.

[7]) 20. August 1791 (Aus d. Antiquar. Liepmannsson; jetzt Library of Congresss Washington).

[8]) Er schrieb für Reichardt einen „Taucher" (nach Schillers Ballade), der 1811 in Berlin mit geringem Erfolg gegeben wurde, W. Pauli, J. F. Reichardt [1903] S. 167.

[9]) Er war schon durch nordische Einflüsse („Gustaf Wasa") auf diesen Weg gewiesen. Für Meißner, den Anhänger altdeutscher Bestrebungen (s. Fürst a. a. O., S. 85), dem übrigens die Übersetzung des „Gustaf Wasa" zugedacht war, lag der Schritt ebenfalls nicht fern.

[10]) Übrigens hat sich auch Körner Dresden anzupassen gewußt. Er wendet sich 1801 nach Weimar wegen der Ausarbeitung eines Opernplanes „Alfred" (— seine Absicht ist dabei, „eine Reihe von musikalischen Gemälden zu veranstalten" —). denkt aber gleichzeitig an die Möglichkeit, für die Italiener und ihren neuen Leiter Paer daraus ein Libretto machen zu lassen. Siehe Schillers Briefwechsel mit Körner II 385.

versucht schon 1788, Schiller (den damals Wieland für die Ausarbeitung eines Oberonlibrettos gewinnen wollte) zu einer selbständigen Arbeit zu bestimmen, und empfiehlt ihm Naumann für die Komposition[1]). Es wurde nichts daraus[2]). Und Naumann, der in Stilproben seine Kräfte für die ersehnte Opernkomposition wach hielt[3]), hat die Erfüllung der Hoffnung nicht mit erlebt, die er am bestimmtesten in dem ebenerwähnten Briefe an Bürde ausspricht: „Ich wünschte mit allen Patrioten, daß ein gutes deutsches Opern-Theater existierte, das Dichter und Komponisten ermunterte, ihren Fleiß und Talente ihm zu weihen."

Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus

Von

Peter Wagner, Freiburg (Schweiz)

Seinen „Musikalischen Zeitfragen" hat Kretzschmar eine eigene Abhandlung „vom Nutzen der Musik und ihren Gefahren" einverleibt. Sie verrät einen in vielen Fächern der geistigen Arbeit gleichmäßig beschlagenen Gelehrten, aber ebenso den besonnenen, jedem Überschwang abholden Musiker und einen überlegenen Kenner der Menschen und zumal seiner Kunstgenossen.

An ihre Darlegungen wurde ich erinnert, als mir jüngst zufällig ein längst vergessener Wiegendruck aus dem Lager des Kampfes zwischen alter und neuer Unterrichtsmethode, zwischen den sieben freien Künsten und dem humanistischen Lehrbetrieb in die Hand fiel. Er hat zum Verfasser eine der sympathischsten Gestalten aus der Renaissancezeit, den Humanisten Dietrich Gresemund aus Mainz und zum Titel: „Theodorici Gresemundi junioris Moguntini Lucubratiunculae bonarum septem artium liberalium" und erschien zu Mainz 1494 (Hain 8047).

Gresemund (geb. 1472) schrieb seine Apologie des Artes liberales im Alter von 22 Jahren, beteiligte sich also früh am Ringen seiner Zeit; sein vorzeitiger Tod 1512 ließ ihn die religiösen Umwälzungen in Deutschland nicht mehr erleben. Was er an schriftstellerischen Gaben seinen Zeitgenossen vorlegte, zeugt von hoher, ernster Gesinnung. Die lateinische Sprache handhabte er mit großer Sicherheit und Leichtigkeit. Seine beliebte Darstellungsweise war die dialogische; er pflegte den Stoff in Rede und Gegenrede zu entwickeln, die er berühmten Namen der Antike in den Mund legte. Unsere Schrift verläuft in Auseinandersetzungen zwischen Aristobolus und Chiron. Unter den vielen Trägern des Namens Aristobulos (Gresemund schreibt aber immer Aristobolus) wird der jüdische Philosoph (2. Jahrh. vor Chr.) gemeint sein.

[1]) Siehe Klötzer, a. a. O., S. 9/10.

[2]) Über seine Komposition der „Ideale", die er durch eine Schülerin Naumann's in Dresden vorgesungen erhalten hatte, hat sich Schiller 1802 gegenüber Zelter sehr empört ausgesprochen: das Gedicht sei „zerarbeitet". (W. Bode, die Tonkunst in Goethes Leben [1912] I 239).

[3]) Über das Erwachen seines literarischen Interesses (seit 1776) im Zusammenhang mit der Hoffnung auf eine Nationaloper s. schon Meißner S. 355 und 423. — Wie El. v. d. Recke erzählt (Rachel, E. v. d. R. II [Tagebuch und Briefe; 1902] S. 417), bat Naumann sie 1791, ihm die Herdersche Übersetzung des Monologs „Seyn oder nicht Seyn" aus Berlin zur Komposition zu verschaffen.

Gresemund macht ihn zum radikalen Gegner der freien Künste. Chiron, der weise Zentaur und Lehrer des Achilles, nimmt sie in Schutz. Die Gegenüberstellung eines musikfeindlichen Juden und eines musikfreundlichen Griechen ist gewiß kein Zufall, sie belegt die völkischen Neigungen des jungen Humanisten. Der Vorrede mit der Überschrift: „Incipit Chironis et Aristoboli de septem liberalibus disciplinis dialogus" folgt die wechselseitige Aussprache über die einzelnen sieben Lehrfächer, worauf der als Schiedsrichter angerufene Theodoricus (!) sein Urteil über den Verlauf der Unterredung und ihren Ertrag abgibt.

Für unsere Zwecke ist von Belang nur das fünfte Kapitel, welches der Musik gewidmet ist, sowie der darauf bezügliche Teil des Schiedspruches. Ich lasse diese Teile der Schrift zugleich mit einer deutschen Übersetzung hier folgen:

Aus des Dietrich Gresemund

Lucubratiunculae bonarum septem artium liberalium.

Mainz 1494.

Capitulum quintum.

De Musica.

Aristobolus. Age nunc, si tibi quicquam nervorum est, musicam tueare, cui praeter inanem quandam levitatisque plenam psallendi artem est omnino nihil. Parum igitur in ea sicut et ceteris invenies momenti.

Chiron. Fructus eius quoniam tibi absconditus est, abs te vilipenditur. Quem si nosses, aliter ac jam facis, loquerere. Quemadmodum enim humana corpora gravibus morbis implicata medelis adhibitis curantur, pristinamque resumunt sanitatem, ita et animi nostri, dolore oppressi, ab eo per musicam liberantur. Nam dulces vocum concentus modulationesque suaves abigere mesticiam plerumque consueverunt.

A. Sicut ais, musica pro afficiendo gaudio mentibus humanis expedit uti. Reiicienda est ergo.

Ch. Quamobrem?

A. Nam cum leticia soleat quandoque multum obesse, quippe quae interimat etiam, cum scilicet cor sanguine ac spiritibus vitalibus destitutum nimia deficit ariditate, quam solet mors nonnunquam comitari, id nimio gaudio evenit. Quod Sophocli et Philomeni ceterisque nonnullis legimus accidisse. Quid ergo musicam adeo extollis, atque a leticia concitanda laudas, quae per-

Fünftes Kapitel.

Über die Musik.

Aristobolus. Wohlan, wenn Du es aushalten kannst, betrachte nunmehr die Musik, die außer einem gewissen inhaltsleeren und ganz leichtfertigen Kirchengesang gar nichts aufzuweisen vermag. Wie bei den übrigen (freien Künsten), so wirst Du auch bei ihr finden, daß sie wenig zu bedeuten hat.

Chiron. Da Dir ihr Nutzen verborgen ist, wird sie von Dir verachtet. Kännteſt Du ihn aber, so würdeſt Du anders reden, als Du es tust. Wie nämlich der in schwere Krankheit verwickelte menschliche Körper mit Heilmitteln behandelt wird und die frühere Gesundheit wiedererlangt, so wird unser Geist, wenn er von Schmerz gequält ist, durch die Musik davon befreit. Denn süße Zusammenklänge und liebliche Modulationen haben meist die Traurigkeit verscheucht.

A. Wie Du sagst, soll man sich der Musik bedienen, um den menschlichen Geist zu erfreuen. Darum muß sie abgelehnt werden.

Ch. Warum das?

A. Denn wenn die Freude zuweilen argen Schaden anzurichten, ja sogar den Tod zu bringen vermag, insofern nämlich das des Blutes und der Lebensgeister beraubte Herz an zu großer Trockenheit leidet, die manchmal den Tod im Gefolge hat: so geschieht das aus übermäßiger Freude. So ist es ja, wie wir lesen, dem Sophokles, dem Philomenes und einigen andern ergangen. Warum erhebst Du also die Musik dermaßen

niciosum interdum sequacibus suis exitum praestat?

Ch. Hi, quorum facis mentionem, non gaudio per musicam affecti interiere. Aliae fuerunt aliaeque causae. Haec enim ars non eam humanis mentibus leticiam ingerit, quae obesse possit, sed maerorem passionemque melancolicam exterminat Quinimmo et gaudium intemperatum potest imminuere. Sunt etiam funebres cantus, tristiaque carmina, quae te, si nimirum fueris elatus, mestum reddent. Sic optimo quodam nostri affectus moderamine temperabuntur, ut nec merore deiecti torpeant, nec plus aequo insolescant. Ad animorum itaque commotionem nihil est (ut ita dixerim) utilius musica. Nam et mentes in rabiem versas mitigat. Hinc de David rege tradunt annales, quemadmodum Saulem spiritu maligno exagitatum cordarum pulsu cytharaeque lusu ab insania revocavit.

A. Proh, tantusne vir musicae dedit operam? Quae reges dedecet, utpote nihil ad gubernandam rem publicam adiumenti praebens. Neroni quidem obiectum est probro, quod nimis studiose musicam sectaretur. Et Phillippus Macedo cum psaltem quendam inter coenandum emendare vellet ac de pulsandis fidibus disserere, is, hoc abste, o rex (ait) superi mali avertant, ut melius haec quam ego noscas.

Ch. Si quis nimio ardore in musicam feratur, reprehensione non caret. Permittitur enim huius artis usus moderatus etiam principibus. Apud quos olim praesertim Graecos magno in precio habita est. Nam Themistocles quod in convivio lyram recusasset, indoctior est reputatus.

A. Quaenam audio? In conviviis ergo et inter epulas musica frequentabatur, tanquam ad libidinem provocandam non Cerere Bacchoque (sive quis alget Venus) esset satis, quinimmo ad alenda turpia voluptatum incentiva musicam etiam adhiberent. Heusquam nunc dedecoris plenas affers laudes, quas consultius reticuisses.

Ch. Expecta audire et me, nec ante diffinias, quam sententiam intelligas partis adversae. Existimasne principes priscos indulsisse

und lobst ihre Fähigkeit, Freude zu erwecken, die doch zuweilen ihre Jünger zu einem verderblichen Ende führt?

Ch. Die Du da erwähnst, sind nicht an einer durch Musik hervorgerufenen Freude gestorben. Die Ursachen waren ganz andere. Diese Kunst führt ja dem Menschengeist keine Fröhlichkeit zu, die schaden könnte, sondern verdrängt die Traurigkeit und die krankhafte Melancholie. Sie vermag im Gegenteil sogar unmäßige Freude zu verringern. Es gibt auch Totengesänge und Trauerlieder,* die Dich, wenn du zu hoch gestimmt bist, wehmütig zu machen imstande sind. So werden unsere Affekte durch eine heilsame Leitung dermaßen gemäßigt, daß sie weder in Trauer versunken erstarren, noch über Gebühr sich austoben. Nichts ist daher sozusagen geeigneter, das Gemüt zu bewegen, als die Musik. Sie besänftigt ja auch den der Raserei verfallenen Geist. So berichtet die Geschichte vom König David, wie er den von einem bösen Geiste angepeitschten Saul durch Schlagen der Saiten und Zitherspiel von seiner Tobsucht befreite.

A. Oh, ein so großer Mann hat sich mit der Musik abgegeben? sie ist doch eines Königs unwürdig, da sie zum Lenken des Staates keinerlei Hilfe bringt. Dem Nero wenigstens wurde es zum Vorwurf gemacht, daß er zu eifrig der Musik nachging. Und als Philipp der Mazedonier einmal beim Mahle einen Saitenspieler berichtigen und mit ihm über seine Kunst sich besprechen wollte, sagte dieser: Das Unglück mögen die Götter, o König, von Dir abwenden, daß Du davon mehr verstehest als ich.

Ch. Wenn einer die Musik zu leidenschaftlich betreibt, so entgeht er nicht dem Tadel. Auch den Fürsten ist der mäßige Verkehr mit dieser Kunst wohl erlaubt. Darum war sie auch ehemals bei diesen, zumal in Griechenland hoch angesehen. So wurde Themistocles für ungebildet gehalten, weil er bei einem Gastmahle die Lyra von sich gewiesen.

A. Was muß ich hören? Also auch beim Gastmahle und Trinkgelage wurde die Musik gepflegt, als ob Ceres und Bacchus (oder wenn es einem nach der Venus gelüstet) nicht ausreichten, um zu Ausschweifungen zu reizen, so daß sie die Musik sogar anwendeten, um den Brand schimpflicher Wollust zu nähren. Sieh doch, wie Du ihr jetzt ein schmähliches Lob spendest, das Du klüger bei Dir gehalten hättest.

Ch. Warte doch, höre auch mich an und urteile nicht bevor Du den Gedanken Deiner Gegenseite erkannt hast. Glaubst Du, Daß die alten

voluptati? Quorum tanta exstant domi forisque facinora egregia monumentis tradita literarum! Quae minime gessissent, nisi se a tam dira detestandaque mortalium peste abdicassent. Sed si quando eos fieri tristiores contigisset, (more pythagorico) musicam ad moerorem tollendum, non fovendam Venerem (quam non secus ac letalia horrebant venena) paulisper accersiebant. Quam igitur es mordax, qui in peius interpretaris omnia, quamvis et ego tibi assentiar, musicae plerumque fieri abusum atque per eam animos ad luxuriam pellici carminibus quibusdam impudicis et lascivis. Qua si quis honeste utatur, minime talia sunt timenda.

Fürſten der Wolluſt zugeneigt waren? Sie, von denen ſo zahlreiche herrliche Taten im privaten und öffentlichen Leben durch die literariſchen Denkmäler überliefert werden? Niemals würden ſie ſolches geleiſtet haben, hätten ſie ſich nicht von dieſer ſchrecklichen und verabſcheuungswürdigen Peſt ferngehalten. Wenn ſie aber zuweilen der Traurigkeit zu ſehr verfallen waren, ſo zogen ſie (nach pythogoräiſcher Art) zuweilen die Muſik hinzu, um ſich des Kummers zu entledigen, nicht um der Venus zu dienen (die ſie nicht anders, als tödliches Gift verabſcheuten). Wie ſcharf biſt du doch, daß Du alles zum Schlimmeren deuteſt, obgleich ich Dir doch darin zuſtimme, daß vielfach ein Mißbrauch der Muſik ſtattfinde und die Gemüter durch ſie in unzüchtigen und leichtfertigen Liedern zur Üppigkeit verlockt werden. Wenn einer ſie aber ehrenhaft pflegt, ſind derlei Dinge keineswegs zu befürchten.

A. Utare musica ut voles, attamen non video, qui possit ex ea fructus oriri, cum habeat rosas easque spinis et sentibus multis interseptas. Nam si ad musicam quis accedat, vix, credo, abibit illaesus, reportabit aculeos, dum sectatur flores, quos contempsisse satis existimari debet.

A. Gebrauche die Muſik, wie Du es willſt, ich ſehe aber nicht ein, welcher Nutzen daraus entſtehen kann, denn ſie hat Roſen, die ganz in ſtechendes Dornengeſtrüpp verſtrickt ſind. Denn wenn einer ſich der Muſik zuwendet, ſo wird er, glaube ich, kaum ohne Schaden von ihr wegkommen und Stachel davontragen, wo er Blumen nachgeht, die er, wenn er auf ſich hält, verachten muß.

Ch. Non riget tribulis musica, si alia non addantur obscoena. Quae ubi accesserint, quis negat pudorem difficilem esse custoditu? Sed nihil fructus habere musicam contendis.

Ch. Die Muſik ſtarrt nicht von Fußangeln, wenn ihr nicht andere, unzüchtige Dinge hinzugefügt werden. Wo dieſe dazutreten, da iſt allerdings die Scham ſchwer zu hüten; wer wollte das leugnen? Du behaupteſt aber, die Muſik biete keinerlei Nutzen.

A. Nisi hanc velis esse utilitatem, quod ad animorum commotionem prosit.

A. Wenn Du nicht darin einen Gewinn erblickſt, daß ſie das Gemüt zu erregen dienlich iſt.

Ch. Praeter eam et alia est commoditas.

Ch. Außer ihm hat ſie noch einen anderen Vorteil.

A. Quaenam?

A. Welchen?

Ch. Nedum in re privata (ut credis) iucunda salubrisque est musica, sed etiam negotiis publicis est adiumento.

Ch. Nicht nur im Privatleben, wie Du meinſt, iſt die Muſik angenehm und heilſam, ſondern ſie fördert auch die öffentliche Arbeit.

A. Quibus?

A. Welche?

Ch. Certaminibus, in quibus percinentes habentur modulatores.

Ch. Die Wettkämpfe, bei denen fortwährend ſpielende Muſiker aufgeboten werden.

A. Sane vulgares sunt hi sonitus, tristesque magis strepitus quam armoniae. Tuba enim raucum quendam gemitum emittit, nec ibi musicae ratio habetur.

A. Das ſind aber ganz gewöhnliche Klänge und mehr zur Trauer ſtimmende Geräuſche als Wohllaut. Die Trompete gibt ja einen heiſeren und ſtöhnenden Ton, und mit der muſikaliſchen Kunſt hat das nichts zu tun.

Ch. Negas tubam esse musici quippiam? Quae, etsi (ut sentire videris) modicam prae se fert incunditatem, ad ferociam tamen tru-

Ch. Du beſtreiteſt alſo, daß die Trompete zur Muſik gehört? Wenn ſie auch (wie Du zu glauben ſcheinſt) nur ein mäßiges Vergnügen

culentiamque concitat milites, animat in hostes ac ad conserendas manus reddit ferventiores. Neque tamen hoc sola (ut forsitan credis) molitur tuba, nam proditum est memoriae, Lacedaemones in aggrediendis hostibus non lituis vel tuba (quae solent animos militum evibrare), sed tibiis usos, nihil in principio bellorum salubrius arbitrati, quam si permulcti sonis mitioribus haud immodico ferocitent, et ne sparsim dispalati in certamen proruerent, vis et impetus eorum militaris musicae disciplina cohiberetur. Quod super amplissimas copias ubi congrediendum est, agere nimirum decet. Maximum est enim hoc ad consequendam victoriam momentum.

bereitet, so reizt sie dennoch die Krieger zur Wildheit und Rauhheit, treibt sie gegen den Feind und macht sie zum Handgemenge hitziger. Indessen hat nicht (wie Du vielleicht glaubst) allein die Trompete diese Kraft, denn es wird berichtet, daß die Lazedämnier beim Angriff nicht den Lituus oder die Trompete (welche den Mut der Krieger anzufachen pflegen), sondern Pfeifen verwendeten; sie waren der Meinung, daß es zu Beginn des Krieges nichts heilsameres gäbe, als wenn die Krieger durch mildere Klänge besänftigt, nicht gleich in übermäßige Wildheit gerieten, und damit sie sich nicht nach verschiedenen Richtungen zerstreuten, die Wucht ihres militärischen Angriffes durch musikalische Zucht im Zaume gehalten werde. Dies Verfahren ist da am Platze, wo gewaltige Heeresmassen gegeinander streiten. zur Erringung des Sieges ist es von der größten Bedeutung.

A. Insanis atque deliras, si propter has modulationes rem militarem prosperius successuram arbitraris; an ideo plures ex hostium numero casuros putas, quibuscum res geritur ferro?

A. Du bist ganz und gar von Sinnen, wenn Du meinst, daß wegen dieser Klänge die Kriegsarbeit einen glücklicheren Fortgang nehme; oder bist Du etwa der Ansicht, deshalb würde eine größere Zahl aus den Reihen der Feinde, gegen die man mit Eisen kämpft, fallen?

Ch. Nescio recusesne an nequeas me intelligere, alterum malivolentiae, alterum ignaviae adscribendum esset. At quis est adeo tardo hebeteque ingenio, quem lateat, tibiarum praecentione fieri, ut aequabili modulatoque sensim ingressu stipatum agmen non dissolvatur? Quod ubi fuerit distractum, non multum spei de victoria potiunda reliqui esse potest. Non enim fortitudo alacritasque militum quicquam proficeret, nisi certos in ordines distributi coadunatique in aciem hostem aggrederentur. Ad quod modulationes musicae sunt peropportunae. Nam et Halyatus, Lydorum rex, non fistulatores modo et fidicines, sed feminas etiam fidicines traditur in procinctu habuisse.

Ch. Ich weiß nicht, willst Du oder kannst Du mich nicht verstehen? Jenes wäre bösem Willen, dieses der Unfähigkeit zuzuschreiben. Doch, wer ist so langsamen und schwerfälligen Sinnes, daß er es nicht merkt, daß das vorgetragene Spiel der Flöten die Ursache davon ist, wenn die dicht gedrängte Heeresmasse beim gleichförmigen und wohl geordneten Vormarsch sich nicht auflöst? Wird sie auseinandergerissen, so kann nicht mehr viel Hoffnung auf den Sieg übrig bleiben. Denn nichts würde die hurtige Tapferkeit der Krieger nützen, wenn sie nicht in bestimmte Glieder verteilt und zur Schlachtreihe verbunden den Feind angriffen. Dafür aber sind musikalische Tongänge sehr zweckdienlich. Darum auch soll Halyates, König der Lyder, nicht nur Flöten- und Saitenspieler, sondern auch Saitenspielerinnen in Bereitschaft gehalten haben.

A. Lauda musicam, ut voles, me nullum tenet eius desiderium.

Ch. Sic es ad lyram asinus?

A. His me verbis lacessere noli, ne canem sopori deditum te paeniteat irritasse.

A. Lobe die Musik, soviel Du willst, ich habe kein Verlangen nach ihr.

Ch. So bist Du vor der Lyra wie ein Esel!

A. Falle mich nicht mit solchen Worten an; es könnte Dich reuen, einen schläfrigen Hund gereizt zu haben.

Ch. Canis ergo es?

A. Cessa, per Jovem, ne me qui sim experiare.

Ch. Also bist Du ein Hund?

A. Höre auf, beim Jupiter, damit Du mich nicht von anderer Seite kennen zu lernen brauchst.

Ch. Licetne salibus uti? Sed redeo ad id quod te ex musica nullam sentire dicis voluptatem.

A. Voluptas enim semper a me fuit aliena, qua commoveri animi est improbi effeminatique.

Ch. Tu verba secus ac a me proferuntur, interpretaris. Honestam ego volui voluptatem, tu refers ad turpem. Quod autem musica te non affici dicis, durum te et ferreum ostendit. Musica enim dulcedine sua fera etiam animantia demulcet.

A. Id ego nunquam audierim.

Ch. Habeo tibi in hac re fidem, cum sunt multa quae nesciant bonarum artium impugnatores. Sed audi, obsecro, unum. Proditum est memoriae, delphinos musicae (praesertim simphoniae) amore plurimum trahi. Referam ergo, quibus potero brevioribus verbis, quae de Arione fidicine memoratu digna traduntur. Is enim Periandro, Chorinthiorum regi, artis causa percarus fuit, cumque ab eo in Italiam traiiceret, magna ibi pulsandis fidibus auri vi promerita, rediturus Chorinthios nautas (quibus melius fidebat) ut eum reducerent conduxit. Illi Arione accepto cum in altum navigassent, consilium de necando eo spe praedae inierunt. Arion omnem pecuniam resque suas illis dedit, quominus vita eriperetur. Sed preces ejus neglectae non magis profuere quam quod sua seipse manu interimeret. Unum tamen impetravit, ut priusquam mortem oppeteret, carmen consolatorium caneret. Cumque sic sumptis fidibus in summa puppi stans dulce modularetur, plurimos ad se audiendum delphinos provocavit. Desilicus vero ab eorum uno exceptus est, praetervectusque Thenarum Laconiae oppidum. Is non sua, sed musicae (quam profitebatur) causa mortis evasit discrimen.

A. Potest quidem esse, ut ais, delphinos musicis concentibus delectari. At homines (qui non voluptate, sed ratione duci debent) nunquam his levitatibus operam dare decet; adde quod propter multitudinem vehementiamque vocum laeditur cerebrum, laeduntur spiritus vitales cantantium. Quo fit ut ad

Ch. Darf man keinen Spaß machen? Doch ich kehre dazu zurück, daß Du sagtest, in der Musik keine Lust zu finden.

A. Die Lust war mir immer fremd, und von ihr erregt zu werden, ist schlecht und weichlich.

Ch. Du deutest die Worte anders, als ich sie meine. Ich dachte an die ehrbare Lust und Du beziehst sie auf die schimpfliche. Wenn Du aber sagst, die Musik mache keinen Eindruck auf Dich, so erweist Dich das als hart und von Eisen. Besänftigt doch die Musik mit ihrer Süßigkeit sogar wilde Tiere.

A. Das habe ich niemals gehört.

Ch. Das glaube ich Dir gerne, denn es gibt Vieles, was die Gegner der freien Künste nicht wissen. Aber höre, ich bitte, nur das Eine. Es wird berichtet, daß die Delphine eine besondere Liebe zur Musik (namentlich der symphonischen) offenbaren. Ich will also so kurz wie möglich erwähnen, was vom Saitenspieler Arion merkwürdiges überliefert wird. Er war dem König der Korinther, Periander, seiner Kunst wegen sehr teuer, und als er von ihm weg nach Italien hinübergefahren war und von dort nach Erwerb von einer Menge Goldes durch sein Saitenspiel zurückkehren wollte, dingte er korinthische Schiffer (denen er mehr vertraute), daß sie ihn heimführten. Diese nahmen den Arion auf, fuhren aber aufs hohe Meer und faßten in der Hoffnung auf Beute den Plan, ihn zu töten. Arion übergab ihnen all sein Gold und seine Habe, damit sie sein Leben schonten. Aber seine Bitten waren umsonst und hatten keinen größeren Erfolg, als daß er sich selbst das Leben nehmen wollte. Dennoch erlangte er das eine, daß er, bevor er in den Tod ging, einen Trostgesang anstimmen durfte. Und als er so, die Saiten in der Hand, oben auf dem Schiffe stehend, seinen süßen Gesang erklingen ließ, lockte er mehrere Delphine zu sich herbei, um ihn zu hören. Als er ins Meer sprang, wurde er von einem derselben aufgenommen, der ihn weiter bis nach Thenarum, einer Stadt in Lakonien brachte. So entging er nicht durch eigene Kraft, sondern nur durch die Musik (die er ausübte) der Gefahr des Todes.

A. Es kann so sein wie Du sagst, daß die Delphine durch musikalische Zusammenklänge ergötzt werden. Aber der Mensch (der sich nicht durch das Vergnügen, sondern die Vernunft leiten lassen muß) sollte niemals um diese leichten Dinge sich bemühen; dazu kommt, daß durch die Menge und die Heftigkeit der Töne das

mores male dispositi reddantur, quos Aristoteles banausos dicit.[1]

Ch. Nunquam ea ex musica sequi mala persuadebis, nisi ob immoderatum eius usum, hoc est, abusum. Quis enim nescit animo advertendum (pro egregia illius comici sententia in omni actione omnique negotio apprime observanda): Ne quid nimis. Ideoque musicam amabo quod vivam, et ideo magis, quod per hanc in templis deus optimus maximus laudatur.

A. Jam vero musica relicta, pergamus ad Arithmeticam absolvendam.

Gehirn verletzt wird und die Lebensgeister des Singenden. Auf solche Weise werden sie zum sittlichen Leben schlecht angeleitet, und Aristoteles nennt sie banausisch[1].

Ch. Niemals wirst Du beweisen, daß diese Übel aus der Musik selbst stammen, wenn nicht aus ihrem übermäßigen Gebrauche, d. h. Mißbrauche. Jeder weiß da, daß das Wort zu bedenken ist (das nach dem trefflichen Satz jenes Komikers bei jeder Handlung und jedem Geschäft besondere Beachtung erheischt): Alles mit Maß! Daher werde ich die Musik lieben, solange ich lebe und umsomehr, weil durch sie in den Tempeln der höchste Gott gelobt wird.

A. Lassen wir die Musik und begeben wir uns zur Arithmetik, um sie zu behandeln.

Der Schiedspruch des Theodoricus lautet:

Musica vero (quam detestatus es, Aristobole) haud parum habet momenti, cum in rebus humanis (quia mentes nostras moerore deiectas in laetitiam revocat. Ideoque Pythagoricis mos fuit, ut et ubi cubatum irent, et quando mane surgerent, si quid tristitiae inerat, id lyra suaviter concrepante diluerent) tum in rebus bellicis. Ea enim evibrantur militum animi. Quapropter tu, o Aristobole, succumbis.

Die Musik aber (die Du, Aristobolus, verabscheut hast), besitzt keinen geringen Wert, im Frieden (weil sie unser durch Kummer gebeugtes Gemüt zur Freude zurückführt. Darum pflegten auch die Pythagoräer, sowohl wenn sie zur Ruhe sich begaben, als auch wenn sie sich am Morgen erhoben, etwaige Traurigkeit durch den sanften Klang der Lyra zu verscheuchen) wie im Kriege. Sie bringt ja den Mut der Krieger in Wallung. Darum bist Du, o Aristobolus, unterlegen.

Niemand wird auf den Gedanken kommen, in diesem Wortgefecht den Niederschlag einer wirklichen Abneigung der damaligen Zeit gegen die Musik zu erblicken. Als Gresemunds Schrift den Weg in die Öffentlichkeit antrat, war der greise, von allen verehrte Okeghem noch am Leben; das Licht Josquins und Heinr. Isaaks begann bereits zu erstrahlen und die Kunst eilte einer Blüte entgegen, die sie noch niemals erlebt hatte. Der Humanismus selbst war der Musik durchaus nicht feindlich gesinnt, obschon er es dahin brachte, daß der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit aus der Kirche in die freie Welt hinein verlegt wurde. Die literarischen Quellen des gesellschaftlichen Lebens der gebildeten Kreise bezeugen übereinstimmend eine ganz außerordentliche Pflege der Musik. Eine wirkliche Gegnerschaft gegen Musik war also damals nicht vorhanden, und wenn hie und dort gegen Mißbräuche in der Kirchenmusik Klage geführt wurde, so ging niemand so weit, die Pflege der Kunst ganz im Allgemeinen zu verurteilen.

In diesem Sinne, als Kampfschrift gegen die Musik als solche, kann daher der Dialog des Aristobolus und des Chiron geschichtlich nicht in Betracht kommen. Die Musik erscheint darin nur als Mitleidtragende im Gefolge des mittelalterlichen Unterrichtswesens, auf das es die streitbaren Humanisten vor allem abgesehen hatten. Zum selben Schlusse führt der Umstand, daß dem Dialog jede direkte Beziehung auf

[1] In einem andern Sinne spricht Kretzschmar (l, c, Volksausgabe S, 11 vorletzte Zeile vom „musikalischen Banausentum".

die zeitgenössische Musik abgeht. Wiesen nicht die vielen Beispiele aus dem Altertum auf die Zeit seiner wirklichen Entstehung, so könnte die Unterhaltung über „den Nutzen der Musik und ihre Gefahren" zeitlos genannt und ebenso gut ins 11., 12. oder eines der folgenden Jahrhunderte gesetzt werden. Also auch als direkte Geschichtsquelle für die Musik des ausgehenden 15. Jahrh. kann sie nicht gebucht werden. Neue Erkenntnisse bringt der Gedankenaustausch des Aristobolus und des Chiron auch für die Geistesgeschichte nicht zu Tage; er dreht sich um die seelischen und anderen Wirkungen der Musik, ihren Gebrauch im privaten und öffentlichen Leben, vom geselligen Vergnügen angefangen bis zu kriegerischen Anlässen. Reichlich werden die Fabeln über die Wunderwirkungen der Musik herangezogen, die das Altertum aufbrachte und die sich in den meisten mittelalterlichen Schriften wiederfinden; mit ihnen begründeten ein Jahrhundert später die Florentiner Hellenisten ihre Bestrebungen zur Wiedererweckung der antiken Musik, und noch jüngere Schriftsteller haben sie für wahr gehalten.

Die Anlage derartiger Redespiele, die durch den Schiedspruch eines Dritten beendet werden, bringt es mit sich, daß die Gegner sich gerne in Extremen und Übertreibungen bewegen. Von dieser literarischen Gepflogenheit macht Aristobolus einen ausgiebigen Gebrauch, da er an der Musik kein gutes Haar läßt. Geht er doch gleich zu Beginn seiner Kampfansage soweit, daß er sogar die Kirchenmusik (ars psallendi) „inanis" nennt und „levitatis plena". Merkwürdigerweise erhält er die Antwort darauf erst ganz am Ende des Dialoges, wo Chiron seine Wertschätzung der Musik gerade damit begründet, daß sie dazu diene, im Tempel dem „deus optimus maximus"[1] zu huldigen. Jedenfalls liegt hier eine besondere Absicht verborgen: vielleicht wollte Gresemund in dieser Antithese die beiden Richtungen im Humanismus gegeneinander führen, die radikalere, kirchenfeindliche und die ruhigere, mildere, die den Fortschritt auf dem Boden des Christentum erstrebte. Indem er jener an der Spitze der Kampfansage, dieser am Ende des Dialoges ihren Platz anwies, wo man seine durchschlagenden entscheidenden Trümpfe ausspielt, gab er seiner Sympathie für die letztere einen äußeren Ausdruck und bekundete damit seinen treukirchlichen Standpunkt in den Bewegungen seiner Zeit. Aristobolus erhebt gegen die Musik auch im Innern des Dialoges zum Teil unvernünftige Vorwürfe, die dem Chiron die rechte Antwort nicht schwer machen: oft ist diese die einfache Ablehnung offenkundiger Übertreibungen.

Ob Gresemund in einem näheren Verhältnis zur Musik stand, als durch diese vorwiegend „akademischen" Erörterungen nahe gelegt wird, ist nicht mehr festzustellen. Immerhin läßt die energische Betonung der Kirchenmusik gegen Ende des Dialoges vermuten, daß er in seiner Studienzeit sich praktisch als Kirchensänger betätigt hat. Später ist er aber mit musikalischer Schriftstellerei nicht mehr hervorgetreten; in den Lucubratiunculae interessierte sie ihn auch nur als eine der Artes liberales.

Im Ganzen bietet die Verteidigung der Musik durch Gresemund dem heutigen Leser nicht viel, wir pflegen derartige Angelegenheiten anders zu betrachten und zu

[1] Im Munde des mythologischen Zentaurs nimmt sich dieser Ausdruck seltsam aus. Solche Mischungen antiken und christlichen Gutes waren aber damals und noch später an der Tagesordnung; sie drangen bis in die liturgische Hymnodik, in der vom „Olymp" die Rede ist und den „superi", die ihn bewohnen usw.

behandeln. Ob sich Goldkörner in den andern Abschnitten der Lucubratiunculae finden, sei hier nicht untersucht. Die Schrift hat aber Wert als Zeuge des Ringkampfes zweier Kulturen, wie der Teilnahme, welche dieser selbst in jungen Köpfen zu erzwingen vermochte. In seiner bestimmten Stellungnahme dazu ist der Mainzer Literat ein echter Vertreter der Renaissance. Daß die Lucubratiunculae Eindruck machten, beweist ihre große Verbreitung; sie wurden in kurzer Zeit auch in Leipzig und Deventer aufgelegt.

Den Erfolg zeitigte schließlich der Kampf gegen das Quadrivium und die Artes liberales, daß ein Jahrhundert später die Musikwissenschaft als pflichtgemäßer Gegenstand aus dem Programm des akademischen Unterrichtes verschwunden war, dem sie namentlich seit Johannes de Muris (14. Jahrh.) unter wechselnden Schicksalen angehört hatte. Lehrreich ist in dieser Hinsicht das Studium der alten Universitätsstatuten. Diejenigen der Universität Leipzig z. B., die uns in mehreren Fassungen aus dem 15. und 16. Jahrh. erhalten sind, verdeutlichen den Umschwung des Unterrichts, dem die Musik zum Opfer fiel. Die Statuten des 15. Jahrhundert nennen unter den Libri, welche die Kandidaten zum Gradus des Magister gehört haben müßten, immer noch die Musica Muris. Sie taten es in Nachahmung der Statuten der Prager philosophischen Fakultät, wie denn überhaupt die Einrichtungen der Leipziger Hochschule derjenigen der Prager Universität nachgebildet waren, seitdem die deutschen Professoren und Studenten in Prag im Jahre 1409 vor der Vergewaltigung durch die Böhmen und Huß Prag verlassen hatten. Anders wird es in den Statuten, seitdem der Universität durch Herzog Heinrich I. die Glaubensneuerung auferlegt worden war. Von da an wird vorgeschrieben, daß die aristotelische Philosophie nach den Schriften des Philipp Melanchthon vorzutragen sei; auch sind Vorlesungen angezeigt über Quintilian, Cicero, Vergil, Terenz u. a., d. h. der Humanismus war in Leipzig zum Siege gekommen, die alte Ordnung des Quadriviums verschwunden und mit ihr die Musik als Lehrfach [1].

Kampfansagen an die Musik begegnen wir auch in Italien, der Heimat des Humanismus. Sie sind aber jünger und eine Begleiterscheinung der überwuchernden Musikpflege des 16. Jahrh. In Luiginis „Libro della bella donna“ (Venedig 1554) und in des Bartoli „Raggionamenti accademici“ (Venedig 1567) wird in ähnlicher Weise wie bei Gresemund über Wert und Unwert der Musik hin und hergeredet [2]. Als Ergebnis stellt sich jedesmal heraus, daß die schlimmen Wirkungen der Musik nur eine Folge des Übermaßes seien; regelmäßig auch liefern die antiken Legenden von Orpheus, Amphion usw. dem Verteidiger der Musik zugkräftige Argumente, die Harmonie der Sphären lebt dabei wieder auf.

Das Thema hat auch seither immer wieder Federn in Bewegung gesetzt. Die Jünger des Aristobulos waren zu keiner Zeit ausgestorben; daß immer ein Chiron aufstehe und sie zurechtweise, darum wird der Genius der Kunst besorgt sein.

---

[1] Vgl. Zarncke, die Statutenbücher der Univ. Leipzig. S. 311, 327, 352, 398, 462, 464, 473, 490 und 521 ff.

[2] Nur tiefgreifende Mißbräuche können es gewesen sein, die ein Jahrhundert später Gregor XIII. und Clemens VIII. veranlaßten, in den römischen Frauenklöstern allen Kirchengesang außer dem Choral rundweg zu verbieten und ihren Insassen jegliche Beschäftigung mit der Instrumentalmusik, außer der Orgel, zu untersagen.

Oswald Spengler und die Musikgeschichte

Von

Alfred Einstein, München

Der „Untergang des Abendlandes" von Spengler ist in dem kurzen Zeitraum seit seiner Publikation beinahe zu einer Bibel der Gebildeten geworden: und in der Tat, an biblischen Gesetzeston erinnert die apodiktische Sicherheit, mit der auch hier die Thesen aufgestellt, die Urteile gefällt werden. Es ist irgendwie das intuitive Werk eines Künstlers, das auf einen intuitiv, gefühlsmäßig empfindenden Leser rechnet, der unmittelbar rechtgibt oder widerstrebt; aber man ist am Anfang des 20. Jahrhunderts eben zu sehr alexandrinischer Mensch, um nicht in der Haltbarkeit der von Spengler vorgebrachten geschichtlichen Tatsachen und Parallelen die Gegenprobe für jene Intuition zu verlangen. Ich weiß nicht, ob das für die vielen Gebiete, die Spengler betritt, und über die das Urteil jenseits meiner Kompetenz liegt: die Geschichte der bildenden Künste, der Mathematik, Physik, Chemie, Philosophie, Altertumskunde usw. — schon geschehen ist. Jedenfalls ist es von symptomatischem Wert für die Beurteilung des ganzen Werkes, das auf dem Gebiet der Musikgeschichte einmal zu versuchen.

Spengler hat das große Verdienst, der Musik einmal überhaupt in der Kulturgeschichte zu ihrem Rechte verholfen zu haben, im Gegensatz zu der bisherigen verantwortungslosen Geschichtsschreibung, der erst durch die Erscheinung Richard Wagners einigermaßen die Augen darüber aufgegangen sind, daß man sich doch auch ein wenig um Schütz, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven hätte kümmern sollen. Wie ängstlich, pflichtgemäß und schwächlich angeklebt sind noch die entsprechenden Abschnitte in Karl Lamprechts Deutscher Geschichte! Spengler dagegen stellt die Musik des Abendlandes auf das alleinig wahre Piedestal, indem er sie als dessen einzig repräsentative Kunst charakterisiert, sie als die faustische, gotische, dynamische, unbegrenzte Kunst — er spricht dabei immer von kontrapunktischer Musik, von Kunst der Fuge, meint aber stets einfach die mehrstimmige Musik — der apollinischen und statischen, begrenzten repräsentativen Kunst des Altertums, der Plastik gegenüberstellt. In der Musik werde der Höhepunkt der abendländischen Kultur überhaupt erreicht; sie löse als solcher Höhepunkt die Ölmalerei des 17. Jahrhunderts ab und sei darin die „homologe", gleichartige Erscheinung wie in der antiken Plastik die kanonische Kunst eines Polyklet; Palestrina ist der Erbe des letzten Plastikers, Michelangelo, wie die Musik des 18. Jahrhunderts derjenige der großen Maler des 17.; in ihr vollzieht sich auch der Übergang zur Dekadenz, der nach Spengler mit, in Beethoven erfolgt . . .

Das Seltsame ist nun, daß Spengler für diese wichtigste These seines Buches den Beweis schuldig bleibt; man sucht ihn vor allem in dem langen, „Musik und Plastik" überschriebenen vierten Kapitel, ohne ihn recht zu finden. Ein paar Seiten (315 ff.) sind da; aber das genügt nicht; das Seitenstück zu den breiten Ausführungen über die antike und neuere Plastik fehlt. Die musikgeschichtlichen Anschauungen Spenglers sind trotz der apodiktischen Form ihres Vortrages vage und unsicher; dieser antiromantische Historiker und Denker muß sich auf diesem Gebiet mit den abgestandensten und abgetansten romantisierenden Begriffen begnügen.

Es hilft nichts, wir müssen Beispiele geben. Spengler ist sich vor allem nicht klar über den Höhepunkt der Musikgeschichte; er weiß, er liegt im 18. Jahrhundert, aber er weiß nicht, ob bei Bach oder bei den Schöpfern der Sonate . . . „Um 1740, als die großen Meister der Ölmalerei alle tot waren und Bach auf der Höhe seiner Kraft stand, ist der strenge Kanon des vierteiligen Sonatensatzes vollendet worden . . ., das Maximum an Form, das auf dem Grunde des Ursymbols — dort des Körpers, hier des Raumes — überhaupt zu erreichen war. Beide behalten ihre Geltung bis herauf auf Skopas und Beethoven, die, an der Grenze von Kultur und Zivilisation, dem großen Stil nicht mehr gewachsen sind. Lysippos und Wagner haben ihn zerstört . . ." Was

hat Bach — der schon 1715 „auf der Höhe seiner Kraft" stand — mit dem „Kanon der viersätzigen (nicht vierteiligen) Sonate (nicht des Sonatensatzes) zu schaffen? Wenn Spengler nicht später einmal von den drei (!!) Themen des ersten Sonatensatzes spräche, so würde man den Verdacht nicht los, daß er nicht recht zwischen Sonate und Sonatenform unterscheiden könne. Die Großtat der Musiker des 18. Jahrhunderts war in der Tat die Schöpfung des dramatischen Sonatensatzes mit seinem Dualismus vom ersten und zweiten Thema, mit Durchführung, Wiederkehr, Coda. Wie die zyklische Sonate sonst aussieht, ob sie vier oder nur zwei oder drei Sätze hat, ist ziemlich belanglos — jedenfalls hat es einen „strengen" Kanon der viersätzigen Sonate nie gegeben. Und Beethoven „dem großen Stil nicht mehr gewachsen"! Die alte romantische, klassizistische Phrase von dem „Zerbrecher der Form", die Spengler nicht müde wird, zu wiederholen! Er spricht (S. 604) wirklich von Beethoven als dem „Zerstörer der großen Form der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, weil in ihr die barbarische Fülle einer weltstädtischen, modernen Seele nicht mehr zu bändigen war". Wenn man nur wüßte, was Spengler unter dieser „großen Form" versteht: Bachs Fuge oder Haydns und Mozarts Sonate? Keine von beiden hat Beethoven zerstört: — die Fuge nicht, weil er mit ihr nichts mehr zu schaffen hatte, die Sonate nicht, weil er sie im Gegenteil bis zur letzten Möglichkeit erfüllt, viele ihrer Funktionen erst erkannt hat!

Von ähnlichen Unklarheiten, Unrichtigkeiten, Naivitäten ist das Buch voll. „Während die ... Geometrie sich zur Analysis des reinen Raumes umbildet, ... gewinnt die Instrumentalmusik ihre neuen Ausdrucksmittel. Seit 1520 beginnt die in Oberitalien erfundene Geige die Laute zu verdrängen. Das Fagott ist seit 1525 bekannt. In Deutschland hat sich während des 16. und 17. Jahrhunderts die Orgel zum raumbeherrschenden Instrument entwickelt. Monteverdi (1567—1643), der mit der Einführung des Dominantseptakkordes die eigentliche Chromatik begründet, besaß das erste wirkliche Orchester, und um 1630 erscheint mit Frescobaldi der erste große Orgelvirtuose ... Das gleichzeitige Streben der instrumentalen Musik nach immer reicheren Dissonanzen, die Einführung der Sexte (!), Septime, Undezime (!!) entspricht durchaus der neuen Tendenz in der Ölmalerei, eine malerische Chromatik zu schaffen, ... die venezianische Schule, die Begründerin der weltlichen Instrumentalmusik, des Madrigals und Rondos (!) ..." — derartiger Stellen, in denen Äußerliches und wirkliches Charakteristisches sich mischt, in denen Wahres in einem Wust von falschem Detail steckt, sind Dutzende. S. 317 spricht Sp. von einem „großen" Heinrich von Zeelandia, statt von Johann de Muris oder Marchettus von Padua; an der gleichen Stelle von der Polyphonie, die „die einstimmigen Parallelfolgen der Kirchentöne aufzulösen beginne" (wobei mir wenigstens der Verstand stillsteht); von einer ars nova, unter der sich Sp. mehrstimmige Musik überhaupt vorstellt: — während sie etwas viel Bestimmteres, Begrenzteres war; ein andermal von der griechischen Musik, die „der griechischen Plastik tausendmal näher stehe als der Kunst Palestrinas" — wohl möglich, sogar wahrscheinlich: aber woher weiß Sp. das? Er stellt Watteau zu Couperin und Ph. Em. Bach — zu Ph. Em. Bach, dem musikalischen Vertreter des empfindsamen Zeitalters, in dem die galante und gelehrte Musik auseinanderfallen; er nennt Hoffmanns Kapellmeister Kreisler den Typus der musikalischen Kultur des 18. Jahrhunderts, in Wahrheit den Prototyp der Romantik des 19.! Er spricht von den „schnell hingeworfenen Augenblickskompositionen Bachs, Haydns, Mozarts", während Wagner „wußte, daß er nur dann die Höhe erreichte, wo er seine ganze Energie zusammennahm und aufs peinlichste die besten Augenblicke seiner künstlerischen Begabung ausnützte" ... Abgesehen davon, daß es solche Augenblickskompositionen bei jenen großen Musikern kaum gibt (Sp. kennt wohl kaum Haydns Urteil über den „Schmierer" Sammartini, Mozarts Briefwechsel über sein „Spekulieren"), abgesehen weiter davon, daß höchste Kunstwerke immer höchste Anspannung des Ingeniums erfordern, ist Wagner gerade das Schulbeispiel für eine merkwürdige Leichtigkeit der Produktion! Er spricht vom „unablässigen Streben des Orchesterklangs im 18. Jahrhundert, dem Orgelklang immer verwandter zu werden" ... Genau das Gegenteil ist wahr: das Streben

des Orchesterklangs im 18. Jahrhundert ging unablässig dahin, von der Terrassendynamik der Orgel, die auch die gesamte sonstige Instrumentalmusik bis zu Bachs und Händels Tod beherrscht hatte, immer mehr loszukommen. Er redet von der „Kraft, welche die Masse bewegt" und die „seit Orlando Lasso den fugierten Stil zu den kolossalen Tonmassen der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts gesteigert hat" ... Man staunt als Historiker über diese Formulierung; man denkt daran, daß Lasso ein Ende ist, daß zwischen Lasso und dem 18. Jahrhundert der Einbruch der Homophonie liegt; man rätselt, was wohl mit jenen Tonmassen gemeint sein könnte (doch nicht die Matthäus-Passion oder Missa solemnis?); denn die Blüte der „Kolossal-Kirchenmusik" liegt im 16. und 17. Jahrhundert.

Genug davon. Der Fall liegt so, daß Spengler manchmal gegen seine Beweisführung recht hat; daß er oftmals auch feine musikgeschichtliche Erkenntnisse hat, aber immer in paradoxaler und fragwürdiger Form. Das alles ist Dilettantismus, und es ist nur zu hoffen, daß auf den übrigen von Spengler betretenen Gebieten ein weniger brüchiger Grund vorhanden ist.

Kunstmusik und Schulgesang

Als Einleitung zum Sammelreferat über Schulgesangliteratur

Von

Otto Steinhagen, Charlottenburg

Die Hoffnung auf eine neue Blütezeit des Volksliedes mit Hilfe des Schulgesanges ist wohl endgiltig aufgegeben worden. Die Gründe des Mißlingens sind nicht nur im Wesen der Schulgesangsmethodik zu suchen. Trotzdem bleibt dem Schulmusikunterricht die immerhin noch recht beachtenswerte Aufgabe, den werdenden Menschen geschickt zu machen zum Musik-Erleben und ihn dadurch in ein inneres Verhältnis zu den Musikkulturen der Vergangenheit und der Gegenwart zu setzen. Daß bei diesem Kunsterziehungswerke dem Volksliede in jeder Beziehung eine grundlegende Bedeutung zukommt, sei nur nebenbei gesagt. Doch sei auch nicht verschwiegen, daß solche Ziele nur dem Musiker selbstverständlich, dem Pädagogen noch immer Utopien sind.

Beim Durchlesen der weitaus meisten Bücher über Schulgesang kann man unter der Fülle der kunstfremden Übungen sich des traurigen Gefühls nicht erwehren, daß die Muse der ureigensten Volkskunst, die der Musik, nur zaghaft einer Schulklasse sich nähern und nur ganz selten ihre Schwelle überschreiten wird, auch wenns drinnen so ausschaut, als bereite man sich mit heiligem Eifer auf ihr Kommen vor, und — wenn ihr die Herzen der Kinder noch so hoch entgegenschlagen. Ich weiß, es ist ein hartes Urteil und trifft die mit Hingebung an diesem schwierigen Werke Arbeitenden doppelt schwer; doch die Möglichkeit, bei bevorstehender Neugestaltung unseres Schulwesens der Kunst den ihr gebührenden Platz mitten unter unserer Jugend schaffen zu können, gibt mir den Mut, es auszusprechen.

Dem bisher musikalisch völlig ungenügend vorgebildeten Pädagogen mußte in der großen Mehrzahl der Schulen die Kunst überliefert werden. Er verkannte ihr Wesen und versagte in dem Augenblick, da sie sich den Kindern offenbaren sollte. Er konnte sich von dem verhängnisvollen Irrtum nicht losmachen, daß die Kunst lehrbar sei, weil sie ihm gelehrt wurde und daß der Weg zum Kunsterlebnis nur über die Beherrschung der Kunstmittel führe, weshalb die Jugend zur Instrumentalmusik überhaupt in kein Verhältnis kam. So wurde die Kunst wesensgleich gesetzt mit der Mathematik, der Geschichte, der Religionslehre; man sah sie an als ein Wissen, ein Können, nicht als ein Erleben, als Bildungsfaktor, nicht als lebensnotwendigen Ausdruck. Immer fachgemäßer werden deshalb die Kunstmittel im Schulgesang. Bis ins kleinste hinein

wird die Kunstlehre ausgebaut und ausgeübt und bleibt kunsttechnisch doch immer dilettantisch, weils Kinder sind und nicht einmal nur besonders veranlagte. Mangelhafter musikalischer Ausbildung, selbst fehlender persönlicher Eignung der Lehrenden werden pädagogisch scharf durchdachte und doch kunstfremde Unterrichtsmethoden als Hilfe dargeboten, weil man sich in den Lehrplänen hohe Ziele gesteckt, aber vergessen hatte, geeignete Lehrkräfte dafür vorzubilden. Seit über 100 Jahren ist die Schule die Stätte des ärgsten Kunstdilettantismus. Deshalb konnte die Kunst in der Schule bisher nicht Fuß fassen. Jetzt sollen die von praktischen Anweisungen strotzenden Lehrbücher helfen. Welchen Schaden können sie in der Hand Unberufener anrichten? Fast die gesamte Kunstgesanglehre, soweit sie Laut- und Tonbildung betrifft, ist von fanatischen Stimmbildnern allmählich hinübergenommen worden in den Schulgesang und wird hier *klassenweise* mit 40—50 Kindern getrieben, ohne vorbeugende Kontrolle für das einzelne Kind. Es sind Kinderchöre von Hunderten, von Tausenden gebildet worden, in denen die oberflächliche Stimmkultur schnell versagte. Ein Weiteres: Weil man vor 100 Jahren glaubte, für die Schule geeignete Melodien und Texte nicht zu besitzen, oder mit dem Vorhandenen nicht jene gewünschte pädagogische Schwierigkeitsreihe aufstellen konnte, so schuf man, von der damaligen Berliner Komponistenschule unterstützt, eigens für Schulzwecke den Typus des Übungs- oder Schulliedes, der in unsern Liederbüchern bis in die Jetztzeit hinein der echten Kunst, besonders dem Volksliede, ein schier unüberwindliches Hindernis war. Nur aus Zeitmangel in der Schule ist man an dem geschlossenen Aufbau der Dalcrozeschen Rhythmik zunächst vorübergegangen. Sie wird bereits schulgerecht zugeschnitten. Unter dem Wust der Treffübungen hat man noch immer nicht jenes im geheimnisvollen Unterbewußtsein wirkende Kräftespiel als die eigentlich zu bildende musikalische Anlage des Menschen erkannt, das *Tonalitätsbewußtsein*, das sich nach den bisherigen Methoden nur unabsichtlich und ganz zufällig entwickelt, bei den meisten Menschen als Anlage allerdings so ausgesprochen vorhanden ist, daß das Hören von Musik völlig genügt, um es zur Orientierung und zu beginnender Entwicklung zu bringen, eine Behauptung, die durch Experiment bewiesen ist und nur bei außerhalb der beobachtenden Praxis Stehenden auf Zweifel stoßen kann. Unsere Schulen kranken an einer schiefen Einstellung zur Kunst. Nicht zu Kunstempfindern, sondern zu Kunstausübenden, zu Sängern wollen wir fast ausnahmslos unsere Schüler bilden. Daß Kinder singen müssen, ist fast Naturbedürfnis zu nennen; daß man ihnen aber insgesamt das Fegefeuer einer meist dilettantisch ausgeübten Kunstlehre zumutet, ist Quälerei, Kunstentfremdung und Zeitverschwendung. Weil das Singen für die gegebene, am bequemsten durchzuführende musikalische Betätigung in der Schule gehalten wird, deshalb wird der Stimmbegabte oft irrtümlich nicht nur als der musikalisch Befähigste angesehen, sondern die gesamte unterrichtliche Tätigkeit bewegt sich in dieser technisch ausführenden Richtung. Daß wir hier auf ein totes Geleise kommen mußten, ist einleuchtend.

Die Geschichte des Schulgesanges von Nägeli bis in die Jetztzeit hinein beweist es theoretisch, die allgemein als mangelhaft anerkannte musikalische Ausbildung der alljährlich die Schule verlassenden Schüler beweist es aus der Praxis, daß die Kunst in der Schule immer wieder mit der *Kunstlehre* verwechselt wird und diese in immer größer werdenden Anforderungen dermaßen zur Hauptsache geworden ist, daß jener Augenblick des Erlebens eines Kunstwerkes, da alle Kunstlehre zu sein aufhört, nur selten oder gar nicht in die Erscheinung tritt; auch da, wo man das Lied lehrplanmäßig in den Mittelpunkt des Unterrichts stellt. Solche Augenblicke des Kunsterlebens aber sollen das Ziel der Kunsterziehung sein. Je häufiger in diesem Sinne ein Kind der Wirkung eines echten Kunstwerkes hingegeben wird, desto stärker wandelt sich unbewußtes Seelenleben in bewußtes um. Denn Kunstempfindung liegt auch beim Erwachsenen zum großen, vielleicht zum größeren Teil *unter* der Schwelle des Bewußtseins. Hier liegen die feinsten Wurzeln der Persönlichkeitsbildung, hier fließen die heiligen Brunnen der Kunst, die wir dem Kinde rein und lebendig halten durch Echtes, die wir ihm trüben und vergiften durch Kitsch und Schund, die wir versanden lassen durch übertriebene Kunstlehre und Langeweile. Von hier steigt auch das

Musikverlangen auf, der Musikhunger und nimmt wahllos, was die Gelegenheit ihm bietet. Hier gilts zu veredeln.

Wenn daher demnächst die Fachkommissionen zusammentreten werden, um über die Neuordnung im Gesamtaufbau der Schulen, über Stoffauswahl und Methode in den einzelnen Unterrichtsdisziplinen zu beraten, so wird es zunächst einen schweren Kampf kosten, die Herren Mathematiker, Naturwissenschaftler und Sprachlehrer davon zu überzeugen, daß die Kunst in der Schule nicht wie bisher ein untergeordneter, geduldeter Bildungsfaktor, sondern dem Literaturunterricht vollständig gleichzuachten ist, sintemalen beide nicht nur auf das Leben vorbereiten, sondern als Erleben des Kunstwerks selbst Leben sind, den künstlerischen Lehrer vorausgesetzt. Geht man nicht von diesen Voraussetzungen aus, gelingt es nicht, echte Kunst auf Grund musikpsychologischer Prinzipien der Arbeitsschule im Schüler zum Erleben, zum Klingen zu bringen, dann ist jene Aneignung von Chorälen und Liedern, auch nach Noten, das Ziel der heutigen Lehrpläne, nicht wertvoller, als die Einprägung der im Deutschunterricht gelernten Gedichte, die dem Gedächtnis bald entschwinden, und das sogenannte schöne Singen auf Grund der Stimmbildung, das zweite heute eifrig verfolgte Ziel, steht gleich dem schönen Deklamieren mit dem Erleben des Inhalts nur in losem Zusammenhang. Das Kunstwerk, und nur um solche solls sich handeln, will auch in der Schule zuerst erlebt sein, genau wie im Konzertsaal, im Theater, in der Ausstellung, im Museum. Aber weder Bücher, noch Methoden zeigen diesen Weg ins Wunderland der Erlebnisse. Vom Menschen unmittelbar zum Menschen muß es strömen. Nur phantasiestarke Führer, die erlebend andere zur Nachfolge zwingen, die gleichzeitig musikalische Könner mit reinem, unbestechlichem Urteil für Echt und Unecht sind, die freigebig die Kunst aller Zeiten darbietend sich zu eigen machen und austeilen, nur solche verbürgen die musikalische Erziehung, die wir brauchen. Sie aber zwinge man nicht ins Reglement zugeschnittener Stoffverteilungen, alleinseligmachender Methoden und Lehrpläne, messe sie auch nicht mit dem Maß des Achtstundentages und dem gesellschaftlichen Ansehen des „Schulmeisters". Es ist keine Bureauarbeit, dieses Wachmachen junger Menschenseelen, sondern eine Kunst, eine Anspannung aller Seelenkräfte, ein fortwährendes Produzieren oder Reproduzieren im aktiven Sinne, das sich der nur passive Hörer im Konzert oder Theater auf höchstens 2—3 Stunden zutraut, es ist ein Vibrieren der Nerven, nur vergleichbar der Leistung eines im großen Erleben seiner Rolle völlig aufgehenden Schauspielers. Machen wir uns nach solchem Erleben einmal klar, welchen Anteil daran das Methodikbuch, die Kunstlehre hat; dann werden wir diesen sich meist stark überschätzenden oder überschätzten Hilfsmitteln den rechten Platz zuweisen. Die Persönlichkeit ist alles. Die aber fühlt, wenn sie sich ins Buch, ins Wort zwängen soll, die Unzulänglichkeit der Darstellung. Wir werden also wieder vom geschriebenen zum lebendigen Worte kommen müssen, von der Kunstlehre zur Kunst, Aufgaben der musikalischen Arbeitsschule zu erfüllen haben, die zum Ziele führen, wenn der Lehrer zugleich Hüter der Kunst ist.

* * *

Die während des Krieges und bisher erschienenen Bücher über Schulgesang und angrenzende Gebiete sollen hier in einem Sammelreferate bekannt gegeben werden.

Zuerst wäre ein Buch zu nennen, daran Reformversuche nicht vorübergehen sollten, und wäre es nur als Warnruf zu achten vor allzu großem Einflusse der Nurpädagogen. Es ist

Schipke, Max. Der deutsche Schulgesang von Adam Hiller bis zu den Falkschen Bestimmungen (1775—1875). Ein Beitrag zur Geschichte der Gesangspädagogik. X und 328 Seiten. 8°. Berlin, Union, Deutsche Verlagsgesellschaft. 5,80 *M*.

Wie eine Leidensgeschichte des Schulgesanges ziehts beim Lesen an uns vorüber. Ein Überblick über Blütezeit und Verfall des Singeunterrichtes in den Lateinschulen, Auf- und Niedergang des Kurrendewesens dient entwicklungsgeschichtlich als Einleitung. Dann folgt, ein besonderes

Verdienst des Verfassers, die Schilderung der Bedeutung Joh. Adam Hillers für den Gesangunterricht. Dieser echte Musiker, der gleichzeitig ein vorzüglicher, musikpsychologisch denkender Pädagoge war, der erste Leiter der Gewandhauskonzerte und Thomaskantor zugleich, der Lehrer Corona Schröters, schrieb eine Gesanglehre für Schüler, die „ausschließlich im Dienste der musikalischen Kunst steht. Sein Verdienst ist es, die Schulmusik von engen Zwecken befreit und auf eigene Füße gestellt und der musikalischen Bildung ein breites, in sich geordnetes und gesichertes Fundament gegeben zu haben". Seine musikpädagogischen Forderungen in seiner Gesanglehre reichen bis an die der modernen Arbeitsschule heran. Also geschehen vor etwa 150 Jahren, da ausgediente Soldaten, weggejagte Schreiber und Bediente von löblichen Schulbehörden als Lehrer des Volkes für ausreichend befunden wurden. Nach Hiller ist bis auf den heutigen Tag der Zusammenhang von Schule und Kunst in solcher Ursprünglichkeit nicht wieder gefordert worden. In mehr oder minder verwässerter Form lebten seine Gedanken, seltener von Musikern, häufiger von Pädagogen aufgegriffen, in behördlichen Verfügungen wieder auf. In Nägeli erreicht der Konflikt zwischen Können und Wollen seinen Höhepunkt, so daß Natorp, Hentschel, Schütze, Gersbach pädagogisch abbauen müssen. Der Schulgesang aber blieb, was er war, ein Diener der Kirche. Ihr verdankt er eine Blütezeit, mit ihr verelendete er. Als ihn Silcher und Erk über das Volkslied hinweg der großen Kunst entgegenführen wollten, scheiterten ihre Bemühungen trotz der gesetzlichen Bestimmungen an den musikalisch ungenügend vorgebildeten Lehrern. Noch manches Nachdenklichmachende bringt das Buch, nicht zuletzt in seinen Anmerkungen, wo u. a. von einem „hervorragend musikalischen Kreisschulinspektor" erzählt wird, der es im Jahre 1901 monierte, daß die Kinder einer Dorfschule nicht einmal die chromatische Tonleiter könnten. Von der Instrumentalmusik in der Schule wird berichtet, deren Einführung man neuerdings wieder mit Recht erwägt. Die kunstzerstörende Entwicklung des sogenannten „Übungsliedes" wird geschildert, ebenso die Flachheit der Schulliederbücher, die „die drei Vettern Weinerlich, Michel und Ballhorn mit ihrer Sentimentalität, Plattheit und Verbesserungssucht verschuldeten", von den kunstfeindlichen Regulativen wird erzählt, die das Turnen zu den staatsgefährlichen, das Singen zu den technischen Fächern rechneten, vom „folgenschweren Schritt Nägelis": Schaffung jenes mehrstimmigen, unbegleiteten Liedtypus ohne eigentlichen Baß und ohne jene der musica sacra eigentümlichen Kontrapunktik, nichts weiter, als mangelndes handwerkliches Können, das nicht davor zurückschreckte, in Beethovens „Die Himmel rühmen" die Klavierbegleitung in Singstimmen umzuwandeln, der Anfang jener Periode des a cappella-Gesanges im vorigen Jahrhundert, da die bruchstückweise Textwiederholung, besonders in den Männerchören, bis zur Lächerlichkeit ausartete. Der Verfasser schließt sein Buch leider mit dem Jahre 1875 ab. Besonders den Kandidaten zur Gesanglehrerprüfung sei sein Studium empfohlen.

Der für den Schulgesang-Unterricht bedeutsame Ministerialerlaß vom Jahre 1914 zeitigte eine Reihe von Methodikbüchern, deren übereinstimmendes Gesicht auch in den Schönheitsfehlern eine Zusammenfassung all der Einzelzüge darstellt, die im 19. Jahrhundert den Phasen des Schulgesanges unter Nägeli, Natorp, Hentschel, Schütze, Braun und Gersbach ihr eigentümliches Gepräge gaben. Neu hinzugekommen ist aus der Phonetik die Lautbildung, aus dem Kunstgesang einige für den Natursänger zugestutzte Forderungen der Tonbildung. Mit dem Aschenputtel der Gehörbildung, die als Treffsingen und Musikdiktat vegetiert, weiß man auch in den neuen Lehrbüchern nichts Rechtes anzufangen. Und doch würde dieser Weg durch das Gehör das Kind auch in ein Verhältnis zur Instrumentalmusik setzen. Es ist wenigstens dem Musiker kein Geheimnis, daß die Gesten der Instrumentalmusik als die melodisch und rhythmisch reicheren leichter auffaßbar sind, als die wenn auch durch das Wort illustrierte Vokalmusik. Keine Musikstunde sollte in der Schule vorübergehen, in der nicht am Flügel oder Harmonium versucht wird, etwas aus unserer unermeßlich reichen Schatzkammer hervorzuholen, und die Kinder warten darauf, es zu betrachten und zum Klingen zu bringen, ähnlich wie man das Wunder eines prächtigen Schmetterlings erlebt, ohne ihm einen Hauch seiner atmenden Schönheit zu nehmen. Weg-

anfänge in dieser Richtung vermisse ich in den Methodikbüchern. Die musikpädagogische Produktivität läßt überhaupt stark zu wünschen übrig. Die Übereinstimmung der Bücher bis in kleinste Unterrichtskniffe hinein ist beängstigend. Wenige wissen sich Eigentümliches zu prägen. Und doch stehen wir erst in den Anfängen einer Kunsterziehung durch die Schule, die auszubauen die höchste Zeit und Pflicht wäre. In diesem Sinne vorwärts drängende Elemente enthält das Büchlein von

Steineck, Fritz. Das Singen nach Noten. 8°. 60 S. Charlottenburg 1914, Verlag Paul Baumann.

Es weist zunächst mit Recht jene unfruchtbaren Experimente neuer Notierungsweisen zurück und gibt recht geschickte Anweisungen zur Behandlung des vorbereitenden Gehörsingens als Überleitung zu dem Problem des Notensingens. Was der Arbeit von Anfang an Zutrauen erwirbt, ist ein gewisses Vertrautsein mit den Äußerungen des Tonalitätsgefühles, aus dem heraus der Verfasser z. B. die Halbtonstufe als schlußbildenden Schritt empfinden und finden läßt, das auch im Kapitel über Verbindungen der T-, S- und D-Funktionen einige Beachtung findet. Ich erwähne absichtlich nur Eigenes und gehe über das aus der Rolleschen Methodik Stammende hinweg. Die Erarbeitung des musikalischen Rhythmus mit Hilfe des Textes, die Entstehung des dreiteiligen Taktes aus der Triole ist erwähnenswert, ebenso etliche Anweisungen über das Musikdiktat. Eine theoretische Entgleisung ist das im Äußerlichen steckenbleibende Kapitel über Stammtöne und abgeleitete Töne, dergleichen nach Riemann nicht mehr geschrieben werden sollte. — Eine pädagogisch gut durchdachte Arbeit ist das Buch des Seminarmusiklehrers

Kirsten, Paul. Methodik des Gesangunterrichts in der Volksschule. 8°. 180 S. 5,— ℳ Leipzig 1914, Verlag M. Scholtz.

Die gesangstechnische Ausbildung des Kindes wird hier in eine fast morphologisch zu nennende Entwicklungsreihe gebracht, die dem werdenden Gesanglehrer gute Grundlage werden kann. Die selbständig verarbeiteten Beobachtungen einer fünfundzwanzigjährigen Praxis haben hier in der Stimmbildung Resultate gezeitigt, die geradezu als die Anfänge einer spezifischen Schulgesangs-Stimmbildung zu bezeichnen sind, und die vereint mit den angestrebten Sprechübungen („die sprachlichen Elemente eigentlich nur als Atemübungen behandelt") die Kunstausübung als eine Gesundheit und Natürlichkeit fördernde Tätigkeit erscheinen lassen und damit die nötigen physischen Voraussetzungen schaffen für das psychische Kunsterleben, auf welchen Zusammenhang der Verfasser allerdings nicht hinweist. Obwohl die Schaffensfreude als wichtiges Moment des Unterrichts, ebenso das tonale Beziehen beim Treffen betont wird, wird doch praktisch zu wenig Gebrauch davon gemacht. Zufällige Versetzungszeichen gibt es nicht; es liegt stets eine wenn auch noch so kurze Ausweichung vor. Die wagerecht liegende Leiter als Bild der Tonfolge kann mit der Vorstellung des Nebeneinander statt des Übereinander jenes Verkrampfen der Singmuskulatur heilend beeinflussen, das mit der irreführenden Raumvorstellung des Aufwärtssteigens und damit eines größeren Kräfte- und Atemverbrauches so leicht sich einstellt. Ein in den Methodikbüchern sich ständig wiederholender musikalischer Unfug aber ist die Forderung der gesungenen chromatischen Tonleiter, schwieriger zu erfüllen, als eine chromatische Tristanpartie, dabei eine Mißhandlung, zumindestens fortwährende Erschütterung des beim Kinde gerade in der Entwicklung begriffenen Tonalitätsgefühles. Denn wird die chromatische Leiter, vielleicht mit Hilfe des Instruments, so gesungen, wie der Verfasser es verlangt, nämlich die Stammtöne der C-Leiter von c aus als Schwerpunkte im $^3/_4$-Takt betont, auch durch längeres Verweilen, die sogenannten chromatischen Töne aber als Auftakte auf der zweiten leichten Zeit, so wird das cis als Leiteton zu d, das dis als solcher zu e, das f aber garnicht als f, sondern als eis, Leiteton zum folgenden fis empfunden. Dieser tonale Sinnenkitzel, von der Moderne wirkungsbewußt angewendet, wird der musikalisch fein und gesund empfindende Geschmack für die Schule ablehnen. Mangelt es aber am leicht ansprechenden Tonalitätsbewußtsein, so wird das Resultat ein sinnloses Tongeschiebe, von der Klasse ausgeführt, eine Art Heulen sein, das eine geradezu anarchisch zerstörende Wirkung auf

das Gehör haben muß. Es ist das einer der Fälle, da die schlechte musikalische Erziehung der Pädagogen, ja selbst der Pädagogenerzieher der Musikalität unserer Jugend zum Verhängnis wird. Der Musikpädagoge als Zerstörer musikalischer Anlagen. Dabei steht im selben Buche die treffliche Bemerkung, daß man beim Üben innerhalb der C-Leiter im unteren Tetrachord dem Leittonschritt e—f nicht dermaßen das Übergewicht verschaffen solle, daß im oberen Tetrachord schließlich b statt h gesungen, also moduliert wird. Nebenbei sei gesagt, daß das Schluß-g im 3. Übungssatz S. 106 rhythmisch als Schwerpunkt erster Ordnung aufzufassen ist, also nicht als 4. Zählzeit im $^6/_8$-Takt notiert werden kann. Das gleiche trifft zu auf Beispiel 4 S. 112. — Ein Buch gegensätzlicher Art und darum eine gewisse Ergänzung zum vorigen ist

Süßmann, Otto. Methodisches Handbuch für den Gesangunterricht in den Volksschulen. 8° XI u. 205 S. geb. 6 *M*. Berlin 1919, Trowitzsch u. Sohn.

Es hat wenig Eigenes, wills wohl auch nicht. Es bringt im guten Sinne lexikonartig zusammengetragenes Wissen, das nirgends recht verarbeitet wird, Kenntnisse, die dem Gesanglehrer nützlich sind, für ein Nachschlagebuch aber nicht ausreichen, als Lesefrüchte nicht geschmackvoll genug ausgewählt sind. Um das Gebotene möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen, enthält es Stoffverteilungspläne für alle Stufen ein-, zwei- und mehrklassiger Schulen auf Grundlage behördlicher Verordnungen für Berlin, die Provinzen Brandenburg, Sachsen, Posen und Schlesien. Diese Registrierarbeit füllt etwa ein Viertel des Gesamtinhalts. Die Pläne beziehen sich fortgesetzt auf die Übungen des Runge-Gast-Gusindeschen Liederbuches. Die Bevormundung oder der mechanische Geist der Bequemlichkeit, verbunden mit einer mehr zerstörenden als aufbauenden pedantischen Gewissenhaftigkeit kommt noch kläglicher zum Ausdruck in den „50 Stimmungsbildern", textlich einleitende Bemerkungen, die getreulich nach Vorschrift des Lehrplans die Stimmung von 50 Liedern „vorbereiten" sollen. So gut sie gemeint sind; es ist die Lahmlegung produktiver Kräfte zu einer Zeit, da die Arbeitsschule gefordert wird. — „Jede Tonreihe ist eine Vorstellungsreihe. Die Psychologie verlangt von einer solchen, daß sie ebenso fest aneinandergefügt als leicht beweglich sei. Darum sollen die einzelnen Vorstellungen scharf abgegrenzt und doch durch gemeinsame Merkmale eng verbunden sein". Von solchen wertvollen Voraussetzungen geht aus Seminaroberlehrer

Ritter, M. Methodik des Gesangunterrichtes. Für Lehrerbildungsanstalten und die Hand des des Lehrers. 8° 157 S. Leipzig 1916, Quelle und Meyer.

Diese sichern dem Buch einen bedeutenden Vorsprung, der allerdings mehr instinktiv gewonnen wird; denn mit Bewußtsein wird auch hier nicht der entscheidende Schritt getan, „jenes Festaneinandergefügte und doch Leichtbewegliche" als Geschehen innerhalb spezifisch musikalischer Vorstellungsreihen aufzufassen. Im Sinne Herbartscher Pädagogik Knotenpunkte für Apperzeption und Reproduktion zu schaffen, z. B. die Töne des Dreiklangs, ist musikalisch zu rechtfertigen, nicht aber von hier aus z. B. f als obere Wechselnote zu e oder als untere zu g aufzufassen, weil das nur die Art der Fortbewegung trifft, nicht aber tonale Lebensäußerung. Und selbst da, wo es als solche aufgefaßt wird, fehlt ihm die entscheidende Gegensätzlichkeit zum Zentrum. Gut ist die Anregung zur melodischen Analyse der Volkslieder; doch werden die neumenartigen Melodiebewegungszeichen bei Kindern nur Verwirrung anrichten. Besser ist jedenfalls die harmonische Grundlage der harmonischen Analyse. Was über die Bedeutung des mehrstimmigen Singens, der Erlernung eines Instruments im Dienste eines gesunden Dilettantismus gesagt wird, ist wertvoll, erwähnenswert das Eintreten für den zweistimmigen Choralgesang als Grundlage für das Singen der musica sacra. — Im Jahre 1917 war die Papiernot wohl noch nicht so groß wie heute, sonst hätte man das folgende Buch nicht drucken dürfen:

Panzer, Pankraz. Neuer Lehrgang des Gesangunterrichts. 252 S. Regensburg und Rom 1917, Verlag Friedrich Pustet.

Es ist in seiner eitlen, musikalisch geschwätzigen Redseligkeit eine Warnung vor komponierenden, musikpädagogischen Dilettanten, obwohl darin vorn und hinten 13 Gutachter das Gegen-

teil vorsichtig behaupten. Im Vorwort ist zu lesen: „Wie die einfachen Anfangsübungen, so sind auch die größeren Übungsstücke der einzelnen Stufen sämtlich von mir gesetzt", und ich muß hinzufügen: leider. Aber nicht nur die Übungen, sondern unter Mißachtung und Vorenthaltung unserer prachtvollen Literatur eine große Reihe von „Kompositionen", geschmacklose Schülerarbeiten aus schlecht gegebenen Kompositionsstunden, niedergelegt in einem Neuen Lehrgang des Gesangunterrichts. Das einzige, pädagogisch Gute darin ist eine natürliche Einführung in die Mehrstimmigkeit auf Grund der Dreiklangsfolgen, wobei die einzelnen Stimmen durch verschiedenzeitigen Einsatz frühe zur Selbständigkeit gewöhnt und für die kontrapunktische Mehrstimmigkeit vorbereitet werden, allerdings ein Weg, der sich absichtlich mehr den Kirchengesang als den Volksgesang zum Ziele setzt. — Mit echt österreichischer Liebenswürdigkeit und, wie der Verfasser sagt, mit aller Herzenswärme geschrieben und „der vieledlen Frau Musika gewidmet" ist

Mohaupt, Franz, Bürgerschuldirektor. Aus meinen Gesangstunden. 16°. 108 S. Reichenberg in Deutschböhmen 1915, Verlag Paul Sollers Nachfolger.

Es ist lustig zu lesen, wie der Verfasser kunstbegeistert unter seiner Jugend Freude und Singeseligkeit weckt. Er modelt die wertvollen Battkeschen Anregungen und Übungen je nach Bedürfnis um, macht auch sonst, literaturgewandt, musikalisch instinktiv nette Spaziergänge und freut sich über Kraut und Unkraut am Wege. Leider ist der Gebrauch des Büchleins gebunden an vier vom Verfasser herausgegebene Ausgaben des „Vaterländischen Liederbuches", auf deren Gesanglehre fortwährend bezogen wird, und die mir nicht zur Verfügung standen.

Kornfeld, Robert und Kornfeld, August. Methodische Anleitung für den Gesangunterricht an Volksschulen. 8° 135 S. 3 *M*. Gütersloh 1915, Verlag Bertelsmann.

Die Verfasser zählen wie ihre vorgesetzte Behörde den Gesangunterricht noch immer zu den technischen Fächern und halten die Methode des Vor- und Nachmachens für die geeignetste. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß Kinder bis zu etwa zwölf Jahren durch starke Betätigung des Nachahmungstriebes die Eindrücke ihrer Umwelt ichförmig zu machen suchen, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß zu gleicher Zeit jene seelischen Betätigungen aus dem Keim erwachsen, wohl schon in den ersten Lebensjahren, die allmählich die nachahmenden zurückdrängen und als abstrahierende, reflektierende dem folgenden Lebensabschnitt das hauptsächliche Gepräge geben. Wenn das Buch nicht so schlecht ist, wie man nach dieser Einstellung erwarten durfte, so hat es dieses der Rolleschen Didaktik und Methodik zu danken, die häufig, manchmal fast wörtlich anklingt — und doch nicht genannt wird. Die Stimmbildungsübungen sind knapp und klar, die rhythmischen zu sequenzartig etüdenhaft angelegt. Statt der musikalisch trostlosen Beispiele, so S. 68, 111, 119, wären entsprechende Liedstellen besser am Platze. Geschmacklos aber ist es, die prachtvolle Melodie der Meermädchen aus dem Oberon im selben Rhythmus und mit gleichem Text zu karikieren. — Durchaus praktischer Natur ist das Buch von

Schaun, W. und Scheunemann, M. Singe nach Noten! 8° 58 u. 63 S. Osterwieck 1915, A. W. Zickfeldt.

Es verzichtet auf Lieder und Liedbehandlung, gibt im 1. Teil in knapper Form wertvolle Anweisungen zur unterrichtlichen Behandlung der liedvorbereitenden Übungen und bringt diese in einem Anhang für die Hand der Schüler als Ergänzung zum Liederbuch. Dieser Anhang ist für sich käuflich unter dem Titel „Übungen für das Singen nach Noten". Die Übungen darin erinnern in ihrer melodischen Reizlosigkeit an die mancher Violinschulen, wollen aber nicht mehr sein, als handwerkliche Mittel zur Schaffung von Tonvorstellungen. Hier beginnt ein sicherer Weg zum Treffsingen. Und dann aber mitten darin tonale Entgleisungen zum Erschrecken. Da stehen wohlgemut S. 8 ff. Übungen mit dem Dominant- und andere mit dem Subdominantdreiklang, ohne daß ihnen die Tonika voraufgeht oder folgt. Sollten die Verfasser wirklich nicht wissen, daß diese Dreiklänge nur auf die Tonika bezogen ihr dominantes Gesicht zeigen, während sie z. B. aus der C dur-Tonalität herausgenommen als F- und G dur-Tonika empfunden werden?

Ja, die Übung 79 moduliert regelrecht mit S_4^6 D T nach G dur und soll doch Dominantbedeutung in C dur haben. Man lasse solche Übungen fallen und erweitere dafür die klassischen Beispiele. Man wird sie in Fülle finden, wahrt das musikalische Dekorum und gibt Wirkungsechtes.

Schmidt, Heinrich und Schuberth, Joseph. Lehrbuch für den Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten Bayerns. 8° 104 S. geb. 1 *M*. München 1914. Verlag Oldenbourg.

Das Büchlein enthält 60 meist zweistimmige Lieder, dazu Übungen und ist für die Hand der Schüler gedacht. Es setzt den methodisch geschulten Lehrer voraus, bringt aber trotzdem einzelne eingestreute Anweisungen. Die Übungen zeigen Sinn für das Musikalische und suchen bei aller Knappheit engste Verbindung zwischen tonalen und rhythmischen Momenten. Die Treffübungen fallen mit den Tonalitätsübungen zusammen, der einzig richtige Weg. Trotzdem der Zopf wie im vorigen: aus S- und D-Dreiklang werden ohne Beziehung zur T, selbst aus D_7 ohne Auflösung, in sich abgeschlossene Übungen gebildet. Gut ist das Einstimmen der Umkehrungen. Solche musikalischen und textlichen Entgleisungen wie das Lied: „Zipp, Zapp, Zeppelin" sind selbst nicht durch übertriebene Augenblicksbegeisterung zu rechtfertigen. — Eine Arbeit, die gute stimmbildnerische Qualitäten mit pädagogischen vereinigt, ist

Langanki, Hugo. Die technischen Gesangsübungen in der Volksschule. 8° 112 S. 2 *M*. Breslau 1916, Verlag Ferdinand Hirt.

Die Methodik der Atmungs- und Stimmbildungsübungen ist vorbildlich. Erstere Übungen mit dem Ausatmen zu beginnen, ist nachahmenswert. Doch sollte man die Einatmung nach dem Halten des Atems nicht nach dem Zeichen des Lehrers beginnen, sondern sie dem Körperwillen des einzelnen Kindes überlassen, da nur diese Nötigung eine lebenserneuernde Tiefatmung zustande bringt. Die drei Phasen des Atmungsrhythmus, das Ausatmen, das Halten und Einatmen sind bei Schwachen und Kräftigen eben verschieden lang. Der Stimmbildung gilt des Verfassers besondere Aufmerksamkeit. Sie basiert auf guter Beobachtung und dürfte bereits stark die Grenzen zwischen Natur- und Kunstsänger verwischen. Die Methodik der Treff- und Gehörübungen ist ein vorsichtiges, mit gutem Wollen geführtes Herumreden, ohne daß sich praktische Wege zum Ziele zeigen. Der 2. Teil ist ein ausführlicher Lehrgang, in dem mittels der Übungen eine musikalisch organische Entwicklung im Kinde angestrebt wird. —

Sekles, B. Musikdiktat. Edition Schott. Mainz.

Es bringt nur Übungsstoffe, die nach tonalen und rhythmischen Schwierigkeiten in eine Stufenfolge gebracht sind und auf jeder Stufe durch alle Dur- und Molltonarten geführt werden. Die Ziele sind ähnlich denen der Riemannschen Sammlung sehr hoch gesteckt und eignen sich mehr für Anstalten zu beruflich musikalischer Ausbildung. Doch wird der im neuzeitlichen Sinne methodisch geschulte Lehrer nicht nur manches für die Schule daraus entnehmen können, sondern dadurch leicht zu der Überzeugung kommen, daß das Musikdiktat bei richtiger Handhabung und musikalischer Durcharbeitung des Stoffes in Zukunft geradezu die Grundlage des musikalischen Arbeitsunterrichts werden kann, allerdings nicht in der hier aufgezeigten Richtung. — Ganz speziell mit der Stimmbildung befaßt sich

Schiegg, Anton. Theorie und Praxis der Stimmerziehung im Schul-Gesangunterricht. Mit Anhang: Einführung in das Treffsingen. XII u. 100 S. 8° geb. 2 *M*. München 1915, Verlag R. Oldenbourg.

Aus praktisch bewährten Methoden des Kunstgesanges, die Art der Übungen erinnern an den „Kleinen Hey", stellt der Verfasser für die Schule einen Lehrgang zusammen, der sich „systematische Erziehung einer schönen, gesunden Sprech- und Singstimme im Rahmen der gegebenen Verhältnisse zum Ziel setzt". Die ausdrücklich betonte höhere Wertung der Stimmbildung gegenüber der Treffsicherheit muß auf Widerspruch stoßen. Ist auch die augenblickliche Ausführung des Treffsingens mittels des Intervallübens durchaus zu verwerfen, so ist trotzdem daran festzuhalten, daß das Hauptziel des Gesangunterrichtes die Bildung von Tonvorstellungen

ist, die wiederum Vermittler und Träger des Kunsterlebens werden. Der schöne Ton mag noch so sehr das ästhetische Gefallen erregen, der musikalische Gedanke wirkt sich in den Beziehungen zwischen den Tönen aus. Die Erfüllung dieses Weges ist allerdings noch zu lösendes Problem, weder erreicht in des Verfassers Einführung in das Treffsingen, noch in der angeführten Methode Carl Eitz'. Trotzdem ist zu wünschen, daß das stimmerzieherische Können des Gesanglehrers also fundiert wäre, wie das vorliegende Buch die Handhabe dazu bietet. Doch nur in besonderen Singeschulen wird ihm Gelegenheit werden, praktisch und theoretisch so ausgibig davon Gebrauch zu machen, werden stimmlich ausgesuchte Schüler genug vorhanden sein, deren besondere Anlage und Aufgabe eine so einseitige Betätigung rechtfertigen könnte. Mit eintretendem Stimmwechsel wird zudem bei den Jungen die aufgewendete Mühe problematisch. So verlockend gerade dem Pädagogen dieser Weg scheinen mag, so dürfen wir nicht vergessen, daß wir dem kunsterzieherischen Gedanken in der Schule nur dienen, wenn wir, wie bereits ausgeführt, dem Schüler in erster Reihe das Erleben des Kunstwerkes selbst vermitteln, nicht seine künstlerische Ausführung.

Musikalische Jugendkultur. Anregungen aus der Jugendbewegung, herausgegeben von Fritz Jöde. 8°. 184 S. Hamburg 1918. Freideutscher Jugendverlag Adolf Saal.

Wie ein starkes Wünschen und Sehnen dicht vor seiner Erfüllung, wie Messiashoffen, so sprichts aus dieser gleich Kettengliedern ineinandergreifenden Aufsatzreihe. Führer der neuen Schulbewegung und Menschheitserziehung kommen in ihnen zu Wort, Menschen, die mit offenen, aufnahmedürstenden Sinnen eines großen und starken Erlebens fähig sind. Darin sich mit der Jugend eines fühlend, werden sie ihr zu Sprechern brachliegender oder verkümmert gebildeter Anlagen, ihres verkümmerten Menschentums. Mit der Rücksichtslosigkeit des Neuen, die diesmal aber auch Erziehungsprodukt des bisher geltenden Autoritätsprinzips sein kann, werden die Forderungen der Jugend in ihrem Munde zu harten und leidenschaftlichen Anklagen, zu Anklagen der Gegenwart und Vergangenheit, gegen Schule und Elternhaus[1], hier insbesondere gegen Musikpädagogen und alle die sich theoretisch oder praktisch lehrend mit der Musik beschäftigen. Längst vor dem Kriege und der Revolution war dieses den Charakter der Schüler und Lehrer verderbende Autoritätsprinzip erschüttert worden. Morsch in sich selbst von Anfang, wurde es durch eine auf Befehlen und Gehorchen gegründete Schulzucht die ungewollte Ursache zur Betätigung aller unsozialen Triebe im heranwachsenden Menschen. So waren die großen Erziehungsgedanken Pestalozzis ins Fratzenhafte verzerrt worden, und Gewissensbisse, Seelenkonflikte, Schülerselbstmorde, sittliche Entgleisungen, körperliche und geistige Degeneration, oft bei den Erlebnisstärksten, wurden nicht verhindert durch ein immens in Anspruch genommenes Gedächtnis. Ist die Lebensunfähigkeit dieses Prinzips mit dem Zusammenbruch seiner größten Gemeinschaft, der staatlichen, auch erwiesen, so bedarf es bergauf doch noch mühseligster, opferfreudigster Arbeit, um im geistigen Wiederaufbau den Samen reifen zu lassen, der zum Baum der Erkenntnis, des Erlebens werden soll. Dieser aber ist Geist vom Geiste der Kunst, gespürt und verlangt von kraftvoll gesundempfindenden Sinnen der Jugend, sich selbst dem suchenden Pädagogen zum Experiment darbietend in der Hoffnung, daß die schaffensfreudigen Kräfte mit ihrer Bestätigung endlich ihre Erlösung finden. Hier liegt wohl einer der tiefsten Gründe, warum die Kunst bisher in der Schule keine Stätte finden konnte, obwohl sie das Illusionsstarke mit der Jugend gemeinsam hat. Laßt sie darum ganz im Sinne der Kunst, die ihre Autorität in sich selbst trägt, ihre Anlagen entfalten, so wird euch die Jugend selbst den immer wiederholten Vorwurf entkräften, daß mit dem zusammengebrochenen Autoritätsprinzip auch die Achtung vor den Gipfelleistungen der Menschheit, wie überhaupt vor der Leistung und Persönlichkeit geschwunden sei. Bewundern und Achten ist der Jugend Lebensbedürfnis, aber nur auf der Grundlage eigenen Könnens und Erlebens. Zeigt ihnen diese Wege zum Kunstwerk, ihr Musikpädagogen. Vieles ist nachzuholen,

[1] Ebenso in einem die Musik weniger angehenden Buche, in „Pädagogik Deines Wesens" im gleichen Verlage, ebenfalls von Fritz Jöde herausgegeben.

denn allzuviel ist versäumt worden. Man glaubts nach den Aufsätzen dieses Buches bereits greifen zu können, denn der greise und doch so jugendverstehende Natorp, sein fast zu hart anpackender Kampfgenosse Wyneken, der „in der Ebene der Kunst" für ihre Höhen schaffende August Halm gehen jüngeren Führern wegweisend voran. Doch wo ihre letzten beratenden, allgemein bleibenden Ausführungen aufhören und die spezielle Praxis einsetzen soll, da klaffen die Lücken, da schreits nach Erfüllung auf jeder Seite des Buches, die nur werden kann von einer im gleichen Führergeiste arbeitenden Gruppe von Fachleuten. Jetzt nützt kein Maulspitzen, es muß gepfiffen werden, so klingts aus dem Buch. Die Jugend will die Kunst erleben, der Worte sind genug getan, nun sucht sie Halt und Führung. Schon droht der gesund musikalische Anfang der Wandervogelbewegung im Tralala zu versanden. So positiv und theoretisch scharf umrissen die Ziele der musikalischen Jugendkultur auch dargestellt sind, hier und da auch Wege der Verwirklichung gegangen werden, es bleibt das Buch doch in jeder Zeile ein Hilferuf der Jugend an die führenden Musiker und Musikpädagogen.

Fast wie eine Antwort darauf, obwohl früher erschienen, so klingen die Ausführungen der folgenden Denkschrift:

Volbach, Fritz: Neugestaltung des Musikunterrichts an den höheren Schulen. Heft 648 in dem von Friedrich Mann begründeten Pädagogischen Magazin. 26 S. 8°. Langensalza 1917. Beyer und Söhne.

Die nicht mehr zu leugnende Tatsache, daß der bisherige Gesangunterricht in den Schulen eine musikalische Bildung nicht verbürgt, führt den Verfasser zur Aufstellung eines neuen Lehrplanes, der zu den Grundlagen des Gesangunterrichtes die Kunst des Sprechens fügt, das Singen der Choräle der Religionsstunde überweist und praktische, am Klavier vorzunehmende Einführungen in die Werke unserer Meister verlangt. Erweitertes theoretisches Wissen soll mit praktischen Übungen verbunden werden. Wie überall in unsern modernen Schulproblemen hängt die rechte Erfüllung dieser immer häufiger geäußerten Ideen allein von der Persönlichkeit und Vorbildung des Lehrers ab. Der vom Verfasser geforderte Fachlehrer wird seiner umfassenden Aufgabe nur gerecht werden können, wenn er nicht nur eine Verknüpfung mit den andern Unterrichtsdisziplinen, sondern vor allem mit den andern Künsten herzustellen vermag. Über dem allen aber steht als oberste Bedingung die Persönlichkeit. — In der gleichen Sammlung als Heft 584 erschien

Fey, Hermann. Moderner Schulgesang, eine Anleitung zur Durchführung des Lehrplans von 1914. 34 S.

Es versucht, aus alten Steinen neue Häuser zu bauen, wehrt sich gegen die Verstümmelung der Volkslieder, gegen den musikalisch wertlosen Typ des Schulliedes, bringt Reformen des Gehörsingens, als Wertvollstes eine Übersicht und Besprechung der modernen Kinderliedliteratur.

In Sachsen, dem Lande der Stadt- und Dorfkantoreien, dessen Musikkultur sich von jeher degenerierenden Einflüssen am längsten widersetzte, macht man seit Jahren den Versuch, die Kurrende im neuzeitlichen Geiste wieder aufleben zu lassen und, wie es scheint, mit gutem Erfolg. In einer kleinen Werbeschrift „Laßt die Kurrende wieder singen" gibt Lic. Paul Flade Anregungen und Winke über Satzungen und äußere Ordnung der Kurrende, über Liederauswahl und die Art und Zeit, sie zu singen, über die Person des Chorleiters, die Kostenfrage, Zusammensetzung der Chöre und beste Möglichkeiten, sie zu verwenden. Sie singen bereits in Stadt- und Landgemeinden, nicht als Bettelchor, sondern an Feiertagen, Geburtstagen, zu Hochzeiten und Jubiläen vors Haus bestellt, in Kliniken, Sanatorien und Genesungsheimen des Abends und in der Frühe; und sie sollten singen vom Turm, von Höhenwegen ins Tal, in den Höfen der Postämter, der Kasernen, der Werkstätten, in großen Industriezentren wie in kleinen Gebirgsdörfern, nicht nur unsern geistlichen, auch unsern weltlichen Liederschatz erhalten, verbreiten und wirken zu lassen. 1917 wurden bereits in 148 sächsischen Gemeinden solche Singumgänge gehalten. In Eisenach wurden sie 1914 durch die Neue Bachgesellschaft wieder eingeführt. Das Büchlein ist erschienen

bei Max Koch, Leipzig und kostet einzeln 50 Pfennig, 25 Stück 10 Mark, 100 Stück 30 Mark. Weitestgehende Beachtung und vielmalige Verwirklichung seiner Anregungen wäre ihm zu wünschen.

Heuler, Raimund. Neue Aufgaben des Gesangunterrichts. 8°. 65 S. Nürnberg 1918. Verlag der Friedrich Kornschen Buchhandlung.

Der Verfasser ist nach jahrelanger, praktischer Arbeit nach dem Eitzschen Tonwortsystem zur Ablehnung dieser Methode gelangt, glaubt aber in Verbindung mit dem gleichen Tonwortsystem neue Unterrichtswege gefunden zu haben und nennt diese „eine selbständige Weiter- und Höherführung der Schulgesangmethode auf der festen Grundlage neuer erfahrungswissenschaftlicher Tatsachen". Jeder musikalische und psychologisch beobachtende Gesanglehrer muß bei Anwendung der Treffsingmethode, davon die Eitzsche nur eine Form ist, auf die Erfahrung stoßen, daß die Töne leichter zu treffen seien, wenn sie nicht als Einzeltonvorstellungen geübt werden, etwa zur Erziehung eines absoluten Gehörs im Sinne Eitz', sondern im tonalen Zusammenhang, innerhalb derselben Klangfunktion oder als Übergang von einer zur andern. Das sind keine Entdeckungen, wie sie der Verfasser in wenig geschmackvoller Art Eitz gegenüber als Priorität glaubt verteidigen zu müssen. Dieses und anderes deutet Riemann bereits 1914 ausführlicher und sachlicher an in dem Aufsatz: „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen" [1]. Ist das außerordentlich schwierige Gebiet der tonalen Vorgänge, die sich besonders vom Rhythmus als stark abhängig erweisen, auch noch wenig erforscht, so liegen doch bereits genügend Arbeiten vor, um mit Hilfe einer gewissen Musikalität ein Ahnen davon aufkommen zu lassen, das mindestens vor Anmaßung schützen dürfte. Es ist von jeher der Fluch des Schulgesanges gewesen, daß das musikalische Element darin dilettantisch und auf Kosten des Pädagogischen behandelt wurde. Selten hat sich das musikalische Wachstum in der Schule auf seine natürliche Art entwickeln dürfen, und wäre es nicht in so unverwüstlicher Anlage vorhanden, es wäre längst ausgerottet. Nun wird im Vorwort dieser Schrift endlich der Versuch angekündigt, „die Ausbildung des tonalen Gefühls auf der Grundlage der Klangverwandtschaften" vorzunehmen. In der Ausführung dessen aber sieht man mit Bedauern, wie oberflächlich dieses Problem angepackt wird. Die kadenzierenden Vorgänge werden „aus der Logik akustischer Tatsachen" zu erklären gesucht. Leider ist die Akustik noch nicht so weit, daß sie die Verbindung auch nur der Tonika und Dominante vermutend begründen könnte. Jene „Erscheinungen des musikalischen Parallelismus" aber zur Grundlage des Treffsingens zu machen, wäre wiederum eine Mechanisierung des tonalen Lebens. Die bewußt zu machenden tonalen Vorgänge liegen eben nicht *in*, sondern *zwischen* den Funktionen; hier pulsiert das Leben der Musik und dafür ist der Hörer und Sänger empfänglich zu machen. Statt dessen liest man im „Kürzesten Unterrichtsweg" des Verfassers zu der Kadenz I IV V I, S. 30, die nichtssagende Bemerkung: „Das Dreiklangsmodell, die natürlichste Klanggemeinschaft und darum die natürlichste methodische Einheit, *in wiederholter Versetzung*". Nichts von tonalen Vorgängen, auch nicht beim Aufstellen der Halbtonschritte, wo noch zu alledem das unglückliche, untonale Eitzsche System die halbtonstufenbildenden Töne mit dem *gleichen* Vokal bezeichnet, z. B. für c—h bi—ni, obwohl sie tonal von größter Gegensätzlichkeit sind. Zusammenfassend läßt sich daher sagen, daß die tonalen Vorgänge zu wenig beobachtet worden sind, um bewußt auf sie einwirken zu können. Von dem gleichen Verfasser im selben Verlage ist erschienen:

Unterrichtsstoffe aus Musiklehre, Musikgeschichte, Stimmkunde, Laut- und Stimmbildung für höhere Mädchenschulen. 8°. 88. S. 1916.

Hier wäre in dem Abschnitt Musiklehre Gelegenheit gewesen, statt der toten Definitionen aus veralteten Lehrbüchern, z. B. der zehn Arten von Septakkorden, der überhaupt ohne tonalen Zusammenhang sinnlosen Akkord- und Intervallenlehre, der sogenannten alterierten Akkorde, die

[1] Im Petersjahrbuch 1914.

sprunghaftes tonales Leben sind, statt all dieser musikalischen Brocken theoretisch tonale Zusammenhänge zu geben und zu illustrieren aus der Literatur. Es genügt eben nicht, auf veraltete Anschauungen einige Riemannsche Wegweiser zu setzen. Man muß gerade als Gesanglehrer diese Wege im Riemannschen Geiste produktiv zu gehen wissen, wenn man glaubt, dem Gesangunterricht neue Aufgaben zuweisen zu können. — Ein umstrittenes Problem greift das folgende Buch auf:

Kerschagl, Joh. N. Die instrumentale Begleitung beim Schulgesange. 8°. 42 S. Wien 1917. Pichlers Ww. und Sohn.

Weil dem musikpädagogisch unfähigen Schulgesanglehrer das Instrument zur mechanischen Einübung der Lieder diente, schaffte es der befähigte und vorgebildete Lehrer ganz ab und war stolz darauf, nur mit der Stimmgabel, seinem Gehör und seiner Stimme zu arbeiten. Noch sieht man nicht überall ein, welchen Fehler man gemacht hat. Aber aus Gründen tonaler Bildung und aus manchen anderen ist das Instrument einfach unentbehrlich. Vorliegendes Buch, das an Beispielen die Anwendung der Violine und des Klaviers in einfacher und musikalisch vernünftiger Weise beim Einüben der Volkslieder zeigen will, natürlich als Begleitinstrument, kann für jüngere Lehrer eine gute Wegleitung sein.

Haller, Michael. Vade mecum für den Gesangunterricht. VIII und 144 S. Kl. 8°. Regensburg und Rom 1915, Friedrich Pustet, 14. Auflage.

Das Büchlein, das für Kirchenchorleiter geschrieben ist, will nicht theoretische Grundlagen geben, obwohl es auch für Lehrerbildungsanstalten gedacht ist, sondern geht von der leider richtigen Voraussetzung aus, daß es noch immer Kirchenchorleiter gibt, die in ihrer mangelhaften musikalischen Ausbildung durch einfache Begriffserklärungen und praktische Anweisungen vor Mißgriffen zu bewahren sind. Die hohe Auflagenziffer beweist die Notwendigkeit des Büchleins. Vortrefflich sind die Kapitel über Vortrag und Darstellung alter Kirchenmusik und die dieser nachgebildeten zweistimmigen Übungen. Doch sollte ein an Werken Palestrinas, Lassus' und Vittorias gebildeter Geschmack sich nicht verpflichtet fühlen, die Schönheit solcher Meisterwerke dadurch erstrahlen zu lassen, daß eigene Kompositionen kläglichster Machart in großer Zahl daneben gesetzt werden. Die Literatur ist so reich, und Eitelkeit bei einem Kirchenkomponisten in so gewählter Gesellschaft wirkt doppelt peinlich.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. 80 S. Kl. 8°. 5. veränderte Auflage. Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel.

Diese Auflage des bekannten, wertvollen Buches erscheint mit einigen Abänderungen und Ergänzungen, um es in Einklang zu bringen mit des Verfassers 1913 veröffentlichter Gesangsbildung. Es soll jenem Lehrbuch als Handbuch eine Ergänzung sein. Sein Wert ist durch Übernahme der gut beobachteten Stimmbildung in die Gesangs-, selbst Schulgesangsliteratur fast als klassisch anerkannt worden.

Schreiber, Ulrich. Ton- und Stimmbildung als Grundlage für den Schulgesangunterricht, sowie zur Einführung in den Kunstgesang. IV und 93 S. 8°. München 1917, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung.

Wer wie der Verfasser, der selbst Sänger ist, in der Stimmbildung die Hauptaufgabe musikalischer Erziehung sieht, findet in diesem Buche eine auf dem Kunstgesange völlig basierende sachkundige Anleitung, eine Klasse durch Schulung im lautrichtigen Sprechen zum schönen Singen zu erziehen. Der Aufbau der Singübungen ist, wie der Verfasser sagt, so angelegt, daß der Stoff, einschließlich der vielen Wiederholungen von Atmungs- und Resonanzübungen, bei Benützung der ersten Viertelstunde einer jeden Singstunde drei Jahreskurse umfaßt. Voraussetzung ist, daß der Lehrer nicht nur kunstgesanglich ausgebildet ist, sondern vor allem ein feines Ohr besitzt für fehlerhafte Tonbildung und deren Ursache sofort erkennt, also eigentlich Kunstgesanglehrer ist, um die schwere Verantwortung auf sich nehmen zu können, im Chor ausgebildete

Kinderstimmen nicht gesundheitsschädigend zu beanspruchen. Der Verfasser will auch im Schulgesang die Spannung und Entspannung der Singmuskeln bis zu automatischer Funktion geübt wissen. Sehr gut ist die Darstellung der Umlaute als Klangfarbenmischlaute der Vokale, die Tabelle der örtlichen Empfindungen und der Ton im Wechsel seiner Klangstärke, im ganzen ein wertvolles, zu empfehlendes Buch. — Besonders für geistliche Kreise, die sich dem Gesange oder der Redekunst widmen, ist das nächste Büchlein gedacht und ebenfalls von guter Art.

Killermann, Seb. Stimme und Sprache, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung. Nr. 6 der Sammlung Kirchenmusik, herausgegeben von Karl Weinmann. 16°. 216 S. Regensburg und Rom 1914, Friedrich Pustet.

In gemeinverständlicher, stets interessierender Darstellung, wissenschaftlich reichhaltig und zeitgemäß fundiert, gibt der Verfasser den Sängern und Rednern das Wissenswerteste über ihr Hauptwerkzeug, über Stimme und Sprache, das Schwergewicht auf die rednerische Ausbildung legend. Durch Einbeziehung des Werdens und Wesens der Kinderstimme bekommt das Buch für den Schulgesangpädagogen sogar doppelte Bedeutung. Es weist die Sprech- und Singwerkzeuge als Wunder der Technik auf, lenkt mit Herder den nachdenklichen Sinn auf „das Rätsel, wie Bilder des Auges in Töne gefaßt werden", zeigt die Grenzen, da menschliches Wissen aufhört und Ahnen und Tasten anhebt nach dem Unerforschten und Unerforschlichen. Und das alles in durchaus sachlicher, schlichter Art, anschaulich gemacht durch treffliche Vergleiche, sei es in Helmholtz akustischer Vokaltheorie, in der ausführlichen Atemtechnik, im Kapitel über Bewußtwerden der Stimmuskelvorgänge und das Gedächtnis für ihre Empfindung. Ein besonderes Kapitel ist den Sprachstörungen gewidmet. — Neu erschienen ist

Breslaur, Emil. Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements. 8°. 124 S. Stuttgart, Carl Grüninger.

Es ist das Buch einer der frühen Versuche, die Elemente der Musik am lebenden Ganzen, an der rhythmisch und harmonisch lebensvollen Melodie erkennen und üben zu lassen. Wenngleich der Titel zu vielverheißend klingt, manches sich mechanisch auf Vor- und Nachmachen beschränkt, so schaffen die aus der Literatur hergeholten Formen und Wendungen doch bald Anregungen zu ersten analytischen und kompositorischen Versuchen.

Pieper, Karl. Praktischer Leitfaden zur Modulationslehre. 8° VII und 141 S. Leipzig 1916, C. F. Kahnt Nachf.

Dieses Buch kann dem musikalisch Starken zum Segen, dem Schwachen zum Fluch gereichen; doch könnte jeder musikalische Spürsinn es sich selbst geschrieben haben.

Aus der bisher beobachteten Art des Hörens tonaler Zusammenhänge nächster Verwandtschaftsgrade kann man wohl schließen, daß unser musikalisches Gehör auch bei den Tonalitätskreisen entfernteren Grades bewußt oder unbewußt im ähnlichen Sinne verfährt. Es deutet die Funktion unmittelbar oder mittelbar um, und wo es diese Fähigkeit des Kombinierens, des Stützpunktsuchens verliert, da beginnt die musikalische Überraschung, ein unvorbereiteter Nervenreiz, wie wir ihn im Trugschluß, stärker in der Enharmonik spüren. Der starken Wirkung wegen sind sie gewissermaßen die Giftstoffe aus dem musikalischen Arzneischrank, damit schon mancher junge Komponist seinen Einfällen und sich selbst geschadet hat. Gewiß hat der musikalische Ausdruck jeden Grades seine Berechtigung und wird, künstlerisch angewendet, auch seine Wirkung tun. Doch um der Erziehung eines gesunden Musiksinnes willen sollte man nicht die Grenze zugunsten des musikalischen Nervenkitzels zu verlegen suchen, sondern umgekehrt das Gebiet des tonalen Hörens bis in die entferntesten Grade noch überzeugend logisch erweitern. Eine solche Logik würde allerdings so lange recht umstritten sein, als die in letzter Zeit stark angefochtenen Gesetze der Harmonik allein Geltung hätten. Tritt dagegen der Prüfstein musikalischer Logik, die Melodie, hinzu, so haben wir den natürlich verläßlichen Halt. Denn melodische Einfälle steigen nur auf aus dem Grunde derjenigen miteinander verbundenen Tonalitätskreise, die leben-

diges, nicht konstruiertes Eigentum des Komponisten sind. Jenes unglückselige Zwitterding, das als Melodie aus einem Tonalitätsbewußtsein vielleicht zweiten oder dritten Verwandtschaftsgrades aufgestiegen ist, darauf aber Harmonien vierten bis achten Grades künstlich gepfropft werden, daß das Gebilde schließlich in gesichtsverzerrenden Veitstanz übergeht, ist leider häufiges Produkt unserer Tage. Siehe auch gewisse Volksliedbearbeitungen. Daher wird vorliegendes Buch dem angehenden phantasiestarken Könner neue, rein handwerkliche Möglichkeiten zeigen, die ihm schaffend geläufig und untertänig werden können; der Erfindungsarme aber wird dem Reiz dieser tonalen Verbindungswege unterliegen und, wie die Praxis zeigt, sie selbst für seine Erfindung halten und sich daran genügen.

Kurz erwähnt seien noch zwei Bücher, die ebenfalls der praktisch einführenden Musiklehre angehören:

Bäuerle, Hermann. Kleine Musikalische Grammatik. 8° 58 S. Beuthen O.-S. 1919, Verlag Th. Cieplik.

Faißt-Lang. Akkordlehre. 8° 74 S. 8. Auflage. Stuttgart ohne Erscheinungsjahr. Verlag von Sulze und Galler.

Das erstere bringt in knapper Form das Wesentliche aus der musikalischen Zeichenlehre und der allgemeinen Musiklehre unter besonderer Berücksichtigung der Kirchentonarten, wie es etwa für Chorsänger älterer Literatur ausreichen würde. Im bezifferten Generalbaß, im Nebeneinander von Dominanten und Medianten peinlich um die Vermeidung verdeckter Oktaven und Quinten bemüht, ist das zweite Buch eine Anleitung zum strengen und strengsten Satz für den werdenden Kirchenkomponisten, etwa im Sinne Bellermannscher Feinfühligkeit für vokale Akkordfolgen, eine mechanisch-handwerkliche Schulung, deren Vorteile durch starke Einschnürung der Phantasie allzu teuer erkauft ist. — Als Abschluß dieser während des Krieges erschienenen Bücherreihe setze ich die Flugschrift hierher:

Göhler, Georg. Händler und Künstler. 8° 13 S. Heft 65 des Musikalischen Magazins, herausgegeben von Ernst Rabich. Langensalza 1915, Hermann Beyer und Söhne.

Als Kriegsbetrachtung scheint sie erledigt. Sie knüpft an Werner Sombarts „Händler und Helden" und trifft mit dem größten Teil ihres Inhalts heute leider mehr denn je die künstlerisch-volkswirtschaftlichen Schäden unserer Zeit. „Das Ziel des Künstlers", sagt Göhler, „wurde großer Umsatz und großer Nutzen, das Verlangen des Publikums galt Modegrößen und Sensationen". — „Der Städte wie Leipzig, wo eine wirkliche einheitliche, nicht auf Unterhaltung des Publikums, sondern auf innere Erhebung aller Bevölkerungsschichten gerichtete, zielbewußte Kunstpolitik geschaffen hat, sind herzlich wenige in deutschen Landen", — „Über die Interessen des Geldes, der Macht und des Ruhmes hinaus finden wir Ziele eigentlich nur noch bei der deutschen Musikwissenschaft und der deutschen Musikpädagogik. Auf diesen beiden Feldern sind nicht nur einzelne Streiter vorhanden, sondern der ganze Stand selbst hält es für seine deutsche Lebensaufgabe, Kulturarbeit zu leisten, einem höheren Zwecke zu dienen als persönlicher Eitelkeit, Machtgelüst oder Geschäftssinn. — Die Lage derer aber, die ihrem Künstlergeist nicht untreu werden, wird viel schlechter als früher. Jetzt, da die Erfolgreichen ihre Macht ganz nach der Manier der Händler mit allen Mitteln der Reklame erweitern können, haben die, die weder Macht noch Geld haben, noch viel weniger Aussicht, ihre Werke anerkannt zu sehen". — Und nirgends wird Hilfe kommen, so die Künstler nicht zur Selbsthilfe greifen.

Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft

Von

Arthur Wolfgang Cohn (†), Frankfurt a. M.

I.

Nicht nur auf den meisten Einzelgebieten des musikalischen Wissens hat Hugo Riemann mit größtem Erfolge gearbeitet, — ein ganz besonderes Verdienst hat er sich auch durch die Zusammenfassung der methodisch so mannigfaltigen Erforschung tonkünstlerischen Seins und Sollens erworben: sein „Grundriß der Musikwissenschaft" (Sammlung Wissenschaft und Bildung, Bd. 34, 3. Aufl., Leipzig, Verlag Quelle & Meyer, 1919) ist der erste Versuch einer musikalischen Wissenschaftslehre, einer Systematik der tonkünstlerischen Erkenntnis. Riemann hat als Erster die verschiedenartigen Wissenszweige der „Akustik (Mechanik der Tonerzeugung)", der „Tonphysiologie (Tonpsychologie)", der „Musikästhetik oder spekulativen Theorie der Musik", der „Musikalischen Fachlehre (Musiktheorie im engeren Sinne)" und der „Musikgeschichte" unter den gemeinsamen Oberbegriff Musikwissenschaft gebracht:

> „Die einzelnen Sondergebiete stehen zum Teil anscheinend ganz fremd nebeneinander, setzen grundverschiedene Neigungen und Begabungen voraus; aber sie alle schließt doch das gemeinsame Endziel: die Erklärung der Wunder der Musik und ihrer natürlichen Wurzeln zu höherer Einheit zusammen".

Der Hinweis auf diese höhere Einheit darf als eine bahnbrechende Leistung angesprochen werden.

Aber diese Bewertung darf auch wieder nicht zum Hemmnis des wissenschaftlichen Fortschritts werden; wir dürfen nicht davor zurückschrecken, beim Verfolgen des neuen Weges über den Punkt hinauszugehen, an dem der Führer Halt gemacht hat, und selbst die Richtung des Weges zu ändern, sofern es in der Folge notwendig erscheint. Riemann bemerkt im Vorwort der neuen Auflage des Grundrisses, daß die

> „anfänglich einander stark widersprechenden Urteile der Kritik sich ausgleichen und zwar im zustimmenden Sinne"; er habe daher „in dem Vertrauen, das Rechte getroffen zu haben, die Neubearbeitung auf die notwendigste Ergänzung der Literaturnachweise beschränkt".

Im Interesse der wissenschaftlichen Forschung darf diese Behauptung nicht unwidersprochen bleiben; Riemann hat das Problem gestellt, aber noch keine befriedigende Lösung gegeben.

II.

Zwei Mängel haften vor allem der Systematik des Grundrisses an: einmal ist der Rahmen des Gesamtgebietes zu eng gespannt, sodann ist die Abgrenzung der Teildisziplinen mit einer gewissen Willkür vorgenommen. Auf die Unvollständigkeit der hier berücksichtigten Disziplinen habe ich in dieser Zeitschrift („Die Erkenntnis der Tonkunst", im Märzheft 1919) bereits einmal hingewiesen. Neben den Wissenschaften, die mit der musikalischen Gegebenheit befaßt sind — wie die Geschichte und Ästhetik der Tonkunst —, schließt Riemann in den Kreis der Musikwissenschaft auch die Akustik und Tonphysiologie ein, welche nicht das musikalische Sein selbst, sondern nur seine in der Natur und der Veranlagung des Menschen gegebenen Voraussetzungen zum Gegenstand haben. Folgerichtig hätte er nun auch die gesellschaftlichen Grundlagen der Tonkunst in gleicher Weise berücksichtigen müssen: im System der musikalischen Wissenschaften gebührt der Soziologie des Musiklebens der gleiche Rang wie den musikalischen Naturwissenschaften. In dem Grundriß Riemanns fehlt das Fach, worin etwa die in Paul Bekkers „Deutschem Musikleben" niedergelegten Forschungsergebnisse oder Stephan Krehls „Bemerkungen zur Frage des ‚Musikerelends'" eingeordnet werden könnten.

Die musikalischen Naturwissenschaften wieder sind unzureichend und zum Teil willkürlich ge-

gliedert. So bezeichnet Riemann die Lehre vom musikalischen Menschen als „Tonphysiologie (Tonpsychologie)". Nun ist aber der physiologische Problemkreis erfahrungsgemäß durchaus verschieden von den Fragen der Psychologie, mag es sich um musikalische oder irgendwelche andere Erlebnis- und Verhaltensweisen handeln. Riemann bezeichnet „Tonurteile", „Qualitätsempfindungen", die „Feststellung der Reaktionen des Hörorgans auf Tonreize" als Aufgabe ein und derselben Disziplin. Er übersieht vollkommen den Wesensunterschied der physischen und psychischen Reaktion auf den Tonreiz: zum mindesten sind „Urteile" niemals physiologische Angelegenheit. Zwischen musikalischer Physiologie und Psychologie ist daher ein scharfer Trennungsstrich zu ziehen.

III.

Nicht nur der Tonphysiologie gegenüber muß die musikalische Psychologie ihre Selbständigkeit behaupten, sondern auch eine reinliche Scheidung von der Musikästhetik ist unumgänglich. Riemann aber, der die Psychologie der Tonkunst als eigene Wissenschaft überhaupt nicht anerkennt, belastet auch die Ästhetik mit psychologischen Fragen; er psychologisiert die musikalische Philosophie. Es zeigt sich das sofort bei der Unterscheidung von Tonphysiologie und musikalischer Ästhetik, für die Riemann den Gegensatz von „passivem" und „aktivem Hören", von „Tonempfindung" und „Tonvorstellung" maßgebend sein läßt:

> „Mit dem Moment, wo die Betätigung logischer Funktionen einsetzt und das Musikhören aufhört, nur ein physisches Erleiden zu sein, vielmehr zu einem Auswahlhören wird, das vieles in den Klangerscheinungen Vorhandene regelmäßig ignoriert, erfolgt der Übertritt vom physiologischen auf das ästhetische Gebiet".

Musikästhetik also als Vermischung von Psychologie und Logik; „Aktivität" und „Passivität" des tonkünstlerischen Erlebens werden auseinandergerissen und, statt eine in sich geschlossene Musikpsychologie zu bilden, mit durchaus andersartigen — logischen oder physiologischen — Gedankenkreisen verschmolzen. Was mag Riemann zu dieser Vergewaltigung der Psychologie in seinem System veranlaßt haben? Die Tonphysiologie würde durch Weglassung der psychischen Fragen ihre Selbständigkeit nicht einbüßen, im Gegenteil sich geschlossener und einheitlicher darbieten. Also muß es wohl die Ästhetik sein, für welche die Behandlung psychologischer Probleme nach Riemanns Auffassung eine begriffliche Notwendigkeit bedeutet. Tatsächlich ist es so: der fundamentale Mangel seines Systems ist seine „psychologistische", „logizistische", schließlich sogar „ökonomistische" Haltung gegenüber den musikphilosophischen Grundfragen.

Es muß diese Behauptung näher begründet und zur vollen Klarstellung der Riemannschen Grundanschauung auch auf seine anderen ästhetischen Schriften, ganz besonders die „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen" (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914—15) eingegangen werden. Übereinstimmend zeigen die verschiedenen Arbeiten die Verwendung der Schopenhauerschen Begriffe Wille und Vorstellung als letzte Bestimmungsgründe der Tonkunst: so namentlich die Dreiteilung „Musik als Wille, Musik als Vorstellung, Musik als vorgestellter Wille" in den Grundlinien der musikalischen Ästhetik (Hesses illustrierte Katechismen, Bd. 17, 2. Aufl., Leipzig, Verlag Max Hesse 1903), — so auch der Grundriß der Musikwissenschaft, nach dem

> „wie alles künstlerische Gestalten auch das tonkünstlerische in erster Linie subjektiver Ausdruck seelischen Erlebens, also Willensemanation ist; in zweiter Linie ein Formen, Bilden, das dem Künstler selbst als ein aus seinem Inneren entäußertes Objektive entgegentritt, das seiner eigenen ästhetischen Betrachtung unterliegt und dessen Wohlordnung ihm selbst ästhetischen Genuß bereitet".

Die Lehre von den Tonvorstellungen gründet sich insbesondere auf den Kernsatz, daß

> „garnicht die wirklich erklingende Musik, sondern vielmehr die — in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende — Vorstellung der Tonverhältnisse das Alpha und das Omega der Tonkunst ist".

Alles Schwergewicht musikalischen Wesens verlegt Riemann also in das Innere des Menschen: Musik ist ihm ein Teil menschlichen Seelenlebens. Was an ihr objektiv genannt werden mag, ist nur „aus dem Inneren des Künstlers entäußert"; ihr Wert ist dadurch gegeben, daß „Tonbewegungen auch einen bestimmten Wert für unser Wohl und Wehe haben, daß wir sie erleben wie Glück und Leid, Freude und Schmerz" und dafür wieder „liegt der Schlüssel nahe genug in dem uns von der Natur gegebenen Musikinstrument der Singstimme". Nur die Konsequenz dieser subjektivistischen, psychologisierenden Musikanschauung ist es, wenn Riemann der Lehre von den Tonvorstellungen die Aufgabe zuweist, „zu erklären, wieso das Musikhören ein seelisches Erleben bedeuten kann"; oder die Behauptung (im Grundriß), daß für die Musikästhetik

> „die Tonfolgen und akkordischen Verbindungen der Töne wieder werden, was sie in der Vorstellung des schaffenden Tonkünstlers waren: Formen des Ausdrucks von Seelenbewegungen".

Das Seelische, das Gestalten, das Hören, das Empfinden und Vorstellen sind tatsächlich bei Riemann Anfang und Ende aller musikalischen Wissenschaft.

Ist damit das wahre Wesen der Tonkunst erfaßt? Ist das Komponieren, das Singen, Spielen, Hören — kurz: das Musizieren die Musik? Oder nicht vielmehr auch das Objekt, der Inhalt des Schaffens und Erlebens, das Musizierte, das spezifische Was des Musikmachens und -hörens? Unabweislich drängt diese Frage gegenüber den angeführten psychologistischen Thesen, dem einseitigen Subjektivismus sich auf; so stark tritt sie hervor, daß Riemann selbst sie nicht ganz übersehen kann. Aber für ihn — das ist kennzeichnend — ist das „Was stellen wir überhaupt vor?" nur „die erste Vorfrage für die Fundamentierung einer Lehre von den Tonvorstellungen", und es muß auch hier ihm

> „alles natürlich darauf ankommen, daß wir uns von Anfang an und fortgesetzt auf den Boden der aktiven Phantasie, der Tonvorstellung stellen und zu ergründen versuchen, welche Kategorien die lebendig arbeitende Tonphantasie leiten und bestimmen, ihr Gesetze geben".

Ein im musikalischen Hören erlebter Sachverhalt, das Kunstwerk als Träger des Musikalisch-Schönen, steht für die Riemannsche Ästhetik überhaupt nicht in Frage, sondern nur das Vorstellen, die „Ausdruckswerte", die „leitenden Kategorien der lebendig arbeitenden Tonphantasie". Objekt des musikalischen Erlebens ist hier entweder ein

> „lebloses Material, das nur dem Zwecke der Mitteilung dient",

oder aber

> „logisch geordnete Tonfolgen, deren Beurteilung als einer einheitlichen Bildung auf der Erfüllung von allgemein logischen Forderungen beruht, die keineswegs auf die Musik beschränkt sind" (!).

Wo Riemann über den Gesichtskreis des Psychologen einmal hinausschaut, da erblickt er nicht neue materielle Gegebenheiten, sondern Begriffe, Kategorien, Formeln, — da wird er zum Logiker, zum Formalisten. Als eine Form der Seelenkundgebung faßt Riemann die Tonkunst auf:

> „Die Veränderungen der Tonhöhe, der Dynamik und der Agogik", heißt es im Grundriß, „sind zunächst die drei Faktoren des hörbaren Empfindungsausdrucks, welche die Menschenstimme direkt an die Hand gibt, und zwar zunächst nur in realistischen Formen, welche mit Kunst noch nichts zu tun haben. Das künstlerische Gestalten setzt erst ein, wenn an die Stelle der stetigen Tonhöhenveränderung die abgestufte, die Einhaltung der Stufen einer festliegenden Skala tritt und zugleich der zeitliche Verlauf durch den Takt meßbar gemacht wird, womit der musikalische Ausdruck aufhört, nur spontane Äußerung des Empfindens zu sein und vielmehr (!) zum bewußten Gestalten wird, das dem Gestaltenden selbst Lust bereitet, es (!) für ihn selbst zu einem Gegenstande beschauender Betrachtung, aus einer rein subjektiven Willensäußerung zu einem Objekt seiner Vorstellung macht. Der Ausdruck des seelischen Empfindens nimmt damit das an, was man im engeren Sinne Form nennt".

Ein Logizismus, wie er reiner gar nicht gedacht werden kann, und in doppelter Hinsicht bemerkens-

wert: das eine Mal, weil er ebenso wie Riemanns Psychologismus kein spezifisch musikalisches Gepräge aufweist — „allgemein logische Forderungen, die keineswegs auf die Musik beschränkt sind" —; zum anderen, weil selbst in dieser formalen Richtung nicht das Kunstwerk, das objektive musikalische Geschehen den Gegenstand der Betrachtung bilden soll, sondern wiederum nur Bewußtseinsvorgänge. Nicht die Gestalt des Tonwerkes, sondern „das Gestalten" wird „zu einem Gegenstand beschauender Betrachtung"; nicht Formen und Bilder, sondern „ein Formen, Bilden" ist es, „das dem Künstler selbst als ein aus seinem Inneren entäußertes Objektive gegenübertritt, und dessen Wohlordnung" (des Formens, Bildens!) „ihm selbst ästhetischen Genuß bereitet"; nicht das Ausgedrückte endlich, sondern „der Ausdruck" „nimmt Form an", jener „subjektive Ausdruck seelischen Erlebens, der in erster Linie wie alles künstlerische Gestalten auch das tonkünstlerische ist".

„Musikphilosophie" nennt Riemann selbst diese Erwägungen; ein wahres Schulbeispiel für einen ausgeuferten subjektiven Idealismus, für psychologistische und logizistische Denkeinstellung: das Wesen der Tonkunst — subjektiver Ausdruck seelischen Erlebens, in bewußtem, auf sich selbst reflektierenden und sich selbst genießenden Gestalten eines nur dem Ausdruckszwecke dienenden, an sich leblosen Materials. Und die Musikästhetik, die „spekulative Theorie der Musik" — Elementargrammatik dieser Tonsprache. Wieder erscheint es nur als folgerichtiges Fortspinnen dieser Gedankengänge, daß als Grundnorm der Riemannschen Sprachlehre das „Prinzip möglichster Ökonomie der Tonvorstellungen" aufgestellt wird: das „bequeme Durchfinden (!) durch die Wirrnisse der endlosen Möglichkeiten der Tonkombinationen" wird Kriterium des Musikalisch-Schönen. Hier ist jeder Kommentar überflüssig. Nur die Frage sei erlaubt, wie sich der „Musik-Ökonom" etwa gegenüber Schönbergs Kammersinfonie verhält. Wo ist hier die Grenze zwischen „widerwärtigen Intonationsfehlern" und bewußtem Abweichen von der altgewohnten Harmonik?

Ein imponierend konstruierter Gedankenbau, aber ohne sichere Grundlage. Riemann bleibt auf die allererste Frage der Ästhetik die Antwort schuldig, die Frage: was ist Tonkunst? Worin liegt das Wesen des Musikalisch-Schönen, das doch als ein eigenartiges, ein Spezifikum aufgewiesen werden muß? Die Wesensverschiedenheit der Tonkunst von der Sprache hat Hanslick bereits klargelegt (Vom Musikalisch-Schönen, 9. Aufl., S. 111 ff.):

> „Der wesentliche Grundunterschied besteht darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d. h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d. h. als Selbstzweck auftritt. . . Alle spezifisch musikalischen Gesetze werden sich um die selbständige Bedeutung und Schönheit der Töne drehen, alle sprachlichen Gesetze um die korrekte Verwendung des Lautes zum Zweck des Ausdrucks."

Jahrzehnte voraus ist damit Riemanns grammatikalische Ästhetik schon widerlegt, aber freilich, — Hanslick ist ja veraltet!

— Es war notwendig, die Eigenart der Riemannschen Auffassung von Tonkunst und Tonkünstlertum darzulegen; denn sie allein erklärt die Systematik seines Grundrisses. Ein psychologistischer Ästhetiker wie Riemann konnte freilich eine Musikpsychologie außerhalb der Musikphilosophie nicht dulden. Andererseits hätte auch er allerdings, bei seiner starken Betonung des logischen Elementes in dieser Disziplin, sie nicht auf eine Stufe mit der Akustik und Psychophysik stellen dürfen. Im Grundriß der Musikwissenschaften muß die musikalische Ästhetik (Musikphilosophie) außerhalb und vor alle anderen Teilgebiete treten: als diejenige Disziplin, deren Ergebnisse jede andere musikwissenschaftliche Forschung bereits voraussetzt. Ausgehend von der Gegebenheit eines spezifisch Musikalischen, von der Wesenhaftigkeit des „Tonkünstlerischen überhaupt", müssen wir versuchen, dieses Phänomen rein aufzuweisen, ehe wir die musikalischen Tatsachen auf ihre außermusikalische — physikalische, physiologische, psychologische, soziologische — Bedingtheit hin betrachten. Wenn Riemann der Ästhetik das Ziel setzt,

> „aus der Vergleichung der für jeden der Künstler charakteristischen Einzelzüge allgemeine Gesichtspunkte zu entwickeln, welche unsere Erkenntnis der in den musikalischen Ausdrucksmitteln sich offenbarenden seelischen Disposition vertiefen und verallgemeinern",

so ist doch dabei „das Musikalische" als gegeben vorausgesetzt. Die fundamentale Aufgabe der Musikästhetik ist dessen Aufweisung und Eingrenzung, nicht die von Riemann verlangte Deutung des Verhältnisses zwischen „Absicht und Verwirklichung" des Ausdruckes von Seelenbewegungen des Komponisten. Hierbei nämlich handelt es sich überhaupt nicht mehr um ein musikalisches Sein, sondern um ein Verhalten des Musikers gegenüber dem „Musikalischen überhaupt"; Ziel der wissenschaftlichen Forschung ist hier vielmehr die Auffindung gewisser Normen für die Stellungnahme des Musikhörers zu den empfangenen Eindrücken. Nicht mehr Ästhetik ist diese Wissenschaft, sondern Hermeneutik (Kretzschmar, Schering): „Dolmetschkunst", Deutungslehre, welche, um Riemanns eigenen Ausdruck zu gebrauchen, bereits ein Beispiel „angewandter Ästhetik" darstellt. Nicht mehr mit einer „theoretischen", sondern mit einer „praktischen Disziplin" (Husserl) haben wir es hier zu tun. Ein Dreifaches ist es, was Riemann in dem von ihm als Musikästhetik bezeichneten Wissensgebiet zusammenschweißen möchte: Psychologie, Logik, Pädagogik, — und auf der anderen Seite wieder fehlt die präzise Darlegung des musikästhetischen Grundproblems: die Frage nach dem Musikalischen überhaupt.

IV.

Unter den praktischen Musikwissenschaften endlich spielt bei Riemann nur die „musikalische Fachlehre (Musiktheorie)", d. h. die Lehre von der musikalischen Gestaltung (Harmonik und Kontrapunktik, Rhythmus- und Formenlehre), eine bedeutsame Rolle; daneben wird nur noch in einem kurzen Anhang die Lehre vom musikalischen Vortrag gestreift. Auch darin liegt wieder eine ungerechtfertigte Einengung des fraglichen Wissensgebietes, zu dem sicherlich noch die musikalische Technologie (Beherrschung der „Mechanik der Tonerzeugung"), die oben erwähnte Deutungslehre und schließlich der Problemkreis der öffentlichen Musikpraxis (Musikpolitik) zuzurechnen ist.

Die praktische Musikwissenschaft ist auch nicht allein, wie Riemann meint, „angewandte Ästhetik". Wenn Ästhetik in dem hier angedeuteten Sinne als Wissenschaft vom Musikalischen überhaupt verstanden wird, dann ist freilich jede andere musikwissenschaftliche Disziplin — die Wissenschaften vom musikalischen Sein in seiner tatsächlichen Bedingtheit, sowie vom musikalischen Verhalten des Menschen und seinen Werken — durch die Ästhetik fundiert und kann insoweit als deren Anwendung gelten. Aber außer dieser allgemeinen Beziehung der Teildisziplinen auf die Zentralwissenschaft Ästhetik besteht noch ein besonderes Abhängigkeitsverhältnis zwischen den theoretischen und praktischen musikalischen Natur- und Sozialwissenschaften: die Normen der Technologie gründen wesentlich in den Erkenntnissen der Akustik und Tonphysiologie, die Pädagogik (Gestaltungs-, Vortrags-, Deutungslehre) setzt die Physiologie und Psychologie voraus, und eine Wissenschaft der Politik ist auch im Musikleben nur auf Grund soziologischer Untersuchungen möglich.

V.

Noch einmal sei es zum Schluß gesagt: Hugo Riemann hat das gar nicht hoch genug einzuschätzende Verdienst, die Aufgabe der Systematisierung der Musikwissenschaften gestellt und auch den ersten Versuch ihrer Lösung gemacht zu haben. An uns ist es nun, das begonnene Werk fortzuführen: den „Grundriß der Musikwissenschaft" nach Umfang und Gliederung zu vervollkommnen. Die Kritik der Riemannschen Arbeit zeigt uns die Gefahren der Irrwege; sie lehrt vor allem die Notwendigkeit der Vermeidung von Einseitigkeiten. Der Grundfehler Riemanns war es schließlich, in der Musikästhetik „generell nur den einseitigen Wesenszusammenhang anzunehmen, daß sich die aprioriischen Gesetze des Gegenstandes nach den Gesetzen der Akte ‚richten' müßten" (Scheler). Wir werden unser Augenmerk bei fundamentalen Untersuchungen in der Folge scharf auf die Objekte des tonkünstlerischen Bewußtseins zu richten haben.

Bücherschau

Appel, Carl. Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossen herausgegeben. 8°, CXLV u. 404 S. mit Bildern u. 23 Tafeln. Halle 1915, Max Niemeyer. 26 *M*.

Der Verf. sucht das Liedwerk des Bernart von Ventadorn erschöpfend zur Darstellung zu bringen. Wir lernen in Wort und Bild seine Heimat und seinen Wirkungskreis kennen. Die von Diez als fast in allen Punkten glaubwürdig hingestellte „Biographie" hält vor der Kritik nicht stand und verliert ihren dokumentarischen Wert. Gesichert bleibt der Aufenthalt des Dichters in Ventadour und in England am Hofe Heinrichs II. Von diesen beiden festen Punkten aus wird das Schaffen gesichtet. Wichtig ist bei Abhandlung der Metrik die Berücksichtigung der Weisen, gestützt auf den Ausspruch Dantes, daß die Musik für den Bau der Strophe maßgebend sei. Er zieht das ältere Liedmaterial bis zur Zeit Bernarts heran und vergleicht den strophischen mit dem melodischen Aufbau. Dabei berührt er die von Suchier festgestellte Tatsache, daß sieben- und achtsilbige Verse die Melodie nach je zwei Versen, zehn- und zwölfsilbige nach jedem Verse wiederholen. An Hand der Melodien Bernarts, von denen achtzehn ganz und eine bruchstückweise in vier Hds. überliefert sind, stellt er fest, daß Reimschema und musikalischer Aufbau sich bei ihm nicht immer entsprechen. Über die Metrik hinaus interessieren die Weisen den Verf. scheinbar nicht. Ihre Melodik, ihre Tonalität und ihren ästhetischen Wert läßt er unberührt. Da müssen die Melodien selbst sprechen, die nach zwei Quellen (Mailand, Ambrosiana R 71 sup. und Paris, Bibl. Nat. fr. 22543) in trefflicher Faksimilierung vorgelegt werden. Die Texte sind mit dem ganzen kritischen Apparat zum Abdruck gebracht und gute Übersetzungen hinzugefügt worden. Ein Glossar erleichtert den Gebrauch des Werkes, das die Kenntnis des provenzalischen Liedschaffens um ein wesentliches Stück gefördert hat und der Musikwissenschaft in seinen Tafeln neues wertvolles Quellenmaterial zuführt. Johannes Wolf.

Bareſel, Alfred. Robert Teichmüller. Charakterskizze. (Leipziger Künstler Nr. 1.) 8°. Leipzig-Lindenau 1920. Karl Beutel Verl. (Auslief. Fr. Jost, Leipzig.) 1.50 *M*.

Bie, Oskar. Musik auf der Wolga 1914. Mit Orig.-Steinzeichnungen von Rob. Sterl, (Drucke der Wahlverwandten. Gegr. u. geleitet v. Erich Gruner. 4. Druck.) 31×26 cm, 126 S. mit 17 Tafeln. Leipzig 1920, Meißner & Buch. 354 *M*.

Breithaupt, Rud. Maria. Die natürliche Klaviertechnik. (Systemat. Darstellung des kunstgemäßen Klavierspiels auf natürlicher, psychophysiologischer Grundlage, mit besonderer Berücksichtigung der Schwungkraft, Schwerkraft und Druckkraft des gesamten Spielkörpers.) 3. Teil. Praktische Studien. Übungen und Vortragsstücke zur Entwicklung der Schwungkraft, Schwerkraft und Druckkraft des ges. Spielkörpers. 31×24 cm. II, 188 S. Leipzig [1920], C. F. Kahnt. 8 *M*.

Bußler, Ludwig. Praktische Harmonielehre, systematisch-methodisch dargestellt. 9. verb. Aufl., durchges. u. erweitert von Dr. Hugo Leichtentritt. 8°, XI, 255 S. Berlin 1920, C. Habel. 14 *M*.

Caſimiri, Raffaele. Orlando di Lasso maestro di Cappella al Laterano nel 1553. 8°, 13 S. Roma 1920, Edizione del „Psalterium". 2 Lire.

Casimiri hat insbesondere durch seine Palestrina-Forschungen die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Kreise auf sich gelenkt; heute haben wir uns bei ihm für den endlich gelungenen quellenmäßigen Nachweis zu bedanken, daß Lasso nicht willkürlich von Quickelberg zum Kapellmeister der Arcibasilica Lateranense gestempelt wurde, eine Annahme, die dem Schreiber dieser Zeilen schon vor Jahren verdächtig schien. Die wichtigsten Belegstücke in der kleinen Arbeit sind eine Zahlungsanweisung und eine Buchung vom 8. April und 21. Mai 1553, in welchen von der „a m[esser] Orlanno, m[aestro] di Cappella di S. Giovanni" für die Frohnleichnamsprozession bezahlten Summe, sowie von dem für den Chorrock des „m[aestro di] Cappella Orlando" verausgabten Betrag die Rede ist. Casimiri macht wahrscheinlich, daß Lasso sein Amt von Frühjahr 1553 bis gegen Sommer 1554 inne hatte. Zu Eingang der Studie wird auch die Frage nach Lassos Geburtsjahr

wieder aufgerollt; Verf. erblickt mit Haberl in 1532 das annehmbarste Datum. Wie ich in meinen Beiträgen zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle usw. (S. 66 ff.) ausführlich darlegte, sprechen zahlreichere und gewichtige Gründe für 1530. Sie erfahren auch durch Casimiris Funde wieder eine leise Verstärkung, da es doch etwas wahrscheinlicher erscheint, daß man am Lateran einen dreiundzwanzigjährigen als einen einundzwanzigjährigen Künstler zum Kapellmeister wählte. Dann bekommt, wie gesagt, Quickelberg nun auch in der lateranischen Frage recht; gerade er aber sagt: Orlandus natus est anno 1530. — Aus der kleinen Schrift ist noch zu entnehmen, daß in Lassos Heimatstadt Mons im laufenden Jahr 1920 eine Feier der vierhundertsten Wiederkehr von Lassos Geburtstag geplant war; den Veranstaltern war augenscheinlich nicht bekannt, daß von 1520 als Geburtsjahr unseres großen Münchener Meisters längst nicht mehr ernstlich die Rede sein kann.

Sandberger.

Casimiri, Raffaele. Ercole Bernabei maestro della Capella musicale Lateranense (5 Luglio 1665—5 Marzo 1667). 8°, 12 S. Roma 1920. Edizione del „Psalterium". 2 Lire.

Der vortreffliche Kapellmeister an der Basilika des Lateran, Mons. Casimiri, über dessen aufsehenerregende Palestrina-Publikationen uns an dieser Stelle bereits Peter Wagner berichtet hat, hat ein umfassendes Werk „Memorie e Documenti per la storia musicale della Basilica Lateranense" vorbereitet, dessen Drucklegung sich durch die Ungunst der Zeiten leider verzögert. Die beiden Studien über Lasso (die hier von berufenerer Feder gewürdigt worden ist) und Bernabei sind Vorläufer dieses Werks; die über Bernabei hat ein gewisses aktuelles Interesse, da man in Italien, ohne eine angekündigte aktenmäßige Biographie des älteren Brnabei von Raf. De Renzis abzuwarten, auf Grund einer sehr fragwürdigen Bestimmung von Fétis übereingekommen ist, 1620 als Geburtsjahr Bernabeis anzunehmen und ihm in seinem Geburtsort Caprarola einen Gedenkstein zu errichten.

Der römische Zeitgenosse von Fétis, der den Ruhm hat, mit Jahreszahlen gelegentlich noch souveräner umgesprungen zu sein als der belgische Gelehrte, Baini, hat auch in Ercole Bernabeis Biographie Widersprüche hineingebracht. Er hat Bernabeis Tätigkeit am Lateran mit den Daten Dez. 1662 bis Ende März 1667 begrenzt, doch hat schon Cametti Bernabei von 1653—65 als Organisten an San Luigi de' Francesi nachgewiesen; auch war es Baini entgangen, daß Kapellmeister am Lateran von Nov. 1661 bis Juni 1665 Giuseppe Corsi (Celano) gewesen ist. Casimiri entnimmt nun den Akten, sowohl daß Ercole Bernabei niemals den Vornamen Giuseppe geführt hat, wie daß die Kanoniker des Laterans in ihrer Kapitularsitzung vom 4. Juli 1665 „decreverunt esse suscipiendum Magistrum Cappelle D. Herculem Bernabeum". Am folgenden Tag trat B. sein Amt an, das er bis 5. März 1667 inne hatte, um als Kapellmeister nach San Luigi de' Francesi zurückzukehren. Man findet außer diesen Feststellungen auf den 12 Seiten der Publikation eine Fülle wertvoller Notizen; es wäre dringend zu wünschen, daß Casimiri bald zur vollständigen Veröffentlichung seiner Studien gelangte! A. E.

Decsey, Ernst. Bruckner. Versuch eines Lebens. Erste bis sechste Auflage. 8°, 233 S. Berlin-Schuster & Löffler. 9 *M*.

Dies Buch ist nicht die große Bruckner-Biographie. Diese wird uns wohl Göllerich bescheren. Vielmehr will es „den ethischen Gedanken, das Christentum des Künstlers ... herausarbeiten ... die Musik als Geberdenkunst betrachten und aus Bruckners Sinfonien Bruckners innere Haltung deuten". So gibt es erst „das Leben", dann „Persönlichkeit und Gesamtwerk" und schließlich „Erläuterungen und Bemerkungen zu einzelnen Werken". Indessen der leitende ethische Gedanke, wenn er auch immer wieder durchschlägt, beherrscht doch die Schilderung dieses Lebens nicht so, wie man nach dem Vorhaben annehmen sollte. Das liegt an der Technik, aber auch daran, daß Bruckners Laufbahn keinen einzigen Punkt zeigt, der gestattet, die Essenz an die Oberfläche zu treiben. Wie man es auch nimmt, es bleibt ein Bürgerdasein und der Darsteller erreicht schon viel, wenn er die Meinung weckt, daß die Frömmigkeit dieses Mannes eben die seiner Kunst war, nämlich nicht Bigotterie, im übrigen aber die Stationen dieses Daseins so farbig, als auch ein Bürgerdasein es gestattet, zu schildern sich bemüht. Das ist nun Decsey in der Tat geglückt. Diese Schilderung enthält nicht nur alles, was wichtig ist, sondern gibt es auch in einer solch bunten Fülle, daß der Leser das Buch nur ungern aus der Hand legt. Wenn dabei die Umwelt reichlich stark betont erscheint, so liegt auch dies am Technischen.

Dem Verfasser bleibt im Grunde immer klar, daß an Bruckners Glauben jede Umwelt zu Schanden wird. Im zweiten und dritten Teil, die manche feine musiktechnische Bemerkung enthalten (z. B. den Hinweis auf Schreker!), sind wichtige Dinge zu lesen. „Fast alle Kopfthemen tragen ein überirdisches Gepräge . . . und aus Urschritten — Oktav, Quart, Quint — stammend stehen sie nervenlos, unerschütterlich, zweifelsfremd da. Aus dieser Symbolik klingt Mittelalter . . . Unmodisch empfangen, bleiben die Themen unabnützbar . . ." Während Beethoven „den Frieden sucht, den er doch niemals finden wird", öffnen sich Bruckner die Himmel, „die Glorien des Überirdischen leuchten seinem Frieden." Die moderne Sinfonia da chiesa. Darum stehen ihm auch die klassischen Formen fest. Und trotz der „Kolossalphantasie" . . . „die sinfonische Vereinheitlichung". Allerdings wohl nicht, wie Decsey meint, mit dem Schwerpunkt in den Schlußsätzen. Daß er deren Bedeutung betont, ist ihm zu danken. So sehr sie aber, geschichtlich gesehen, als Schwerpunkt erscheinen möchten, so wollen sie doch, nach Goethe-Halms schönem Wort viel eher „die Fülle der Gesichte" geben. Der Schwerpunkt dagegen liegt in den Domen der langsamen Sätze. Denn Bruckners Äußere fließt immer wieder von innen heraus. „Er stand in denselben Gluten der Gottesminne wie die alten Mystiker"". Seine Musik ist nur „die Geberde" dieser Minne. Und will sie gar in all ihrer Kolossalität und Fähigkeit barock erscheinen, so doch nur, weil das Barock eine andere Gothik ist. Die „Modernen" horchen auf. Ach wie modern war doch dieser Bruckner! Wenn nur die Modernen auch so modern wären und nicht immer nur so täten!

Walter Krug.

Franz, Arthur. Über den Troubadour Marcabru. Vortrag, gehalten auf der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Marburg, 2. Oktober 1913. 8°, 24 S. Marburg 1914, N. G. Elwert. 1.20 *M*.

Eine kurze und kritische Darstellung des Lebens und Wirkens Marcabrus. Die Melodien bleiben leider unberücksichtigt bis auf die kurze Bemerkung, daß M.'s Lieder die frühesten seien, zu denen Noten überliefert sind.

Johannes Wolf.

Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius. Veröffentlicht von P. Coelestin Vivell, O. S. B. 188 S. mit Abbildungen im Text. (Veröffentlichung der Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188. Band, 2. Abhandlung.) Wien 1919, in Kommission bei Alfred Hölder.

„An der Schwelle des zweiten Jahrtausends hat die Theorie der gregorianischen Musik gewissermaßen ihre Ausgestaltung erreicht, nachdem sie auf dem Boden der antiken Musiklehre ein selbständiges Gebäude aufgeführt hatte . . . Aber was der Musiktheorie noch fehlte, war eine systematische Behandlung des gesamten Lehrstoffes. Diesem Mangel wurde im 11. Jahrhundert abgeholfen durch den neubelebten Aristotelismus, indem man die scholastische Methode auf die Musiklehre übertrug. Hier war es außer Guido von Arezzo der Mönch Frutolf († 1103) der Benediktinerabtei Michelsberg in Bamberg, der im ‚Breviarium de musica' und im ‚Tonarius' eine logisch geordnete theoretisch-praktische Musiklehre verfaßte". [Aus der Einleitung des Herausgebers.] Frutolf sieht von der damals üblichen Kontroverse fast völlig ab und behandelt seinen Stoff in rühmenswerter Klarheit und, was im Gegensatz zu Guido und Odo besonders hervorgehoben werden muß, in seltener Vollständigkeit. Im Breviarium, Kap. 1—5, als erstem Hauptteil, gibt er die altgriechische Musiklehre, das Tonsystem des Monochords wieder; mit Kap. 6, gleichsam als Bindeglied zum Folgenden, wendet er sich der Tetrachordlehre zu; in Kap. 7—13, welche einen zweiten Hauptteil darstellen, wandelt er die neue Musiklehre, die acht Kirchentonarten, ab. Ein späterer Nachtrag, der wohl angefügt wurde, um in dem Traktat auch noch die letzte Lücke zu füllen und seine Brauchbarkeit zu erhöhen, befaßt sich mit den Namen der Neumen, den Maßen der Orgelpfeifen und der Glocken und einer eingehenden Berechnung der Verhältniszahlen des Halbtones. Frutolfs Tonarius aber, nach dem berufenen Urteil von Dr. Mathias-Straßburg der größte und vollständigste Tonarius, der bisher zutage gefördert wurde, stellt die volle Verwirklichung dessen dar, was aus dem Wesen und der Aufgabe eines Tonarius zu erwarten ist, nämlich eine präzise Darstellung der Gesangsformen, des liturgisch-musikalischen Schematismus und das entsprechend geordnete vollständige Verzeichnis der in den liturgischen Büchern enthaltenen Gesänge.

In Anbetracht dieser Vorzugsstellung, welche Frutolf gebührt, müssen wir dem als feinen Kenner der alten Theoretiker bestens bekannten

P. Coelestin Vivell für seine Veröffentlichung herzlich danken. Eine S. 3—24 vorausgeschickte Einleitung unterrichtet kurz und bündig über den Inhalt des Breviarium sowohl wie des Tonarius und über Frutolfs Beziehungen zu den früheren und späteren Theoretikern. Dem mustergültig redigierten Texte sind in Fußnoten lateinisch abgefaßte Bemerkungen erklärender Art und die zahlreichen Verweise auf die von Frutolf benutzten Quellen und die bei andern Musikschriftstellern vorkommenden Parallelstellen angefügt. Von wichtigsten Abschnitten des zweiten Hauptteils sind Phototypien des mit Neumen und Hermannischer, bzw. Odonischer Buchstaben-Tonschrift versehenen Textes und eine moderne Übertragung dieser Melodien in nota quadrata aufgenommen. — Während Frutolf in den Hermannischen Memorialversen zu den Neumen die Umschrift natürlicherweise in Hermannischen Tonbuchstaben gibt, bedient er sich in seinen eigenen Versen zur Bezeichnung der Weise der Neumen und einer Umschrift in Odonischen Tonbuchstaben. Schade, daß der Herausgeber letztere nicht auch in Choralnoten überträgt! Denn diese Weisen würden von der Kompositionskunst Frutolfs, bzw. seiner Technik, wie er die als Paradigmen zitierten Antiphonen-Anfänge mit verbindenden Melodien versieht, ein jedenfalls recht interessantes Zeugnis ablegen. Doch kann das jeder Benützer leicht selber nachholen! Immerhin dürfen wir uns freuen, von diesen ziemlich umfangreichen Memorialversen auf S. 75, 77, 80 und 81 gute Phototypien zu haben. So ersehen wir daraus den Vortrag des Quilisma als Schleifton z. B. von D—F, G—a, F—b, G—c, also auch über größere Tonabstände hinweg. Auch ist aus der Verwendung von Virga und Punktum erkenntlich, daß ihre ursprüngliche rhythmische Bedeutung für den Choralvortrag bei Frutolf bereits verwischt ist, wie er auch in seinem Traktat über den Choralrhythmus sich völlig ausschweigt. (Vgl. dazu den nur wenig älteren Scholastiker Aribo aus dem nahen Freising, welcher von der alten rhythmischen Differenzierung wenigstens noch eine theoretisch-historische Kenntnis hat und klagt: „quae consideratio (nämlich die Einhaltung der alten rhythmischen Werte) iam dudum obiit, imo sepulta est".) Bemerkenswert ist Frutolfs Stellung zum Tonumfang der gregorianischen Melodien. Mit dem Gerbertschen Anonymus I und Berno tritt auch er dafür ein, daß man alte Gesänge von „übermäßigem Tonumfang" verbessern müsse. Mit dem Anonymus I tritt nun, wie Vivell in der Einleitung feststellt, jene unglückliche strenge Ambitustheorie in die Welt, welche später die Korrektoren des Zisterzienser Antiphonars zu rigoristischer Beschneidung der schönsten Choralmelodien veranlaßte. Es gibt also der Traktat auch in dieser Beziehung ein getreues Spiegelbild der zeitgenössischen Musikauffassung und weist bereits in eine unheilvolle Zukunft. Die Solmisation und Guidonische Tonschrift kennt Frutolf noch nicht. Der Frage, wann nun diese in Bamberg und in Deutschland überhaupt Eingang gefunden, an Hand der reichen Bamberger handschriftlichen Schätze usw. und wohl auch unter Berücksichtigung der Orte der kaiserlichen Hofhaltung einmal in geschlossener Darstellung nachzugehen, das dürfte eine Aufgabe von eigenem Reize sein. (Einige Anhaltspunkte hiefür siehe bei P. Wagner, Neumenkunde II² [1912] S. 285.)

Es war eine eigentümliche Fügung: Nur wenige Jahre nach Frutolfs Tode, i. J. 1020, war Papst Benedikt VIII. nach Bamberg gekommen, wo bei dem feierlichen Gottesdienst jedenfalls die päpstlichen Sänger fungierten. Und wieder kurz darauf, im Januar 1033, unter Johann XIX. war die päpstliche Kapelle mit den Guidonischen Methoden bekannt geworden. Zu eben dieser Zeit war aber der um Bamberg väterlich besorgte Kaiser Heinrich II., der Heilige, bereits tot und Bamberg nicht mehr die bevorzugte Stadt der kaiserlichen Hofhaltung, wo die mannigfaltigen kulturellen Einflüsse zusammenströmten.

Frutolf hatte seinen Traktat offensichtlich, da er nämlich darin von auditores und lectores spricht, als Kollegheft, als kleines Handbuch der Choralkunde intendiert. Als hervorragendes Studienmaterial dürfte der Traktat zumal in solch praktischer und instruktiver Einzelausgabe auch für unsere heutigen musikwissenschaftlichen Studien dienen!

Auf S. 14 der Einleitung ist bei Angabe des tetrachordum hyperbolaeon aa—e zu lesen, statt aa—d; an sich ja eine Selbstverständlichkeit, aber wegen des gerade mit e bzw. d in die Erscheinung tretenden Unterschieds der Bernonischen und der Hermannischen Tetrachordtheorie sei es erwähnt. Die auf S. 114 phototypisch mitgeteilten Formae octo modorum, an sich ein sehr interessantes Beispiel diastematischer Neumen, stammen nicht, wie die Unterschrift besagt, aus dem Münchener Frutolf-Kodex; das „clm" der Unterschrift ist

also zu streichen. — Ferner darf hier vermerkt werden, daß nicht der Münchener Frutolf-Kodex, sondern Guidos Micrologus clm 14965[a] die bei Wolf, Notationskunde I, 144 ff. mitgeteilte Weiterbildung der Hermannischen Notation enthält. O. Ursprung.

Gmelch, Joseph. Die Kompositionen der hlg Hildegard. Nach dem großen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht. Mit 32 Lichtdrucktafeln. 8°, 37 S. Düsseldorf o. J., L. Schwann.

Es ist ein Verdienst Gmelchs, die Kompositionen der als rheinische Seherin bekannten heiligen Hildegard aus dem dem 12. Jahrhundert angehörigen „großen" Wiesbadener Kodex durch Faksimilierung allgemein zugänglich gemacht zu haben. Nach wenigen, aber treffenden Bemerkungen über die Herkunft und die Schicksale der Hs. geht er auf die Kompositionen selbst ein, als deren Verfasserin er die heilige Hildegard nennt. Ihre musikalische Fähigkeit belegt er durch eine Reihe von Zeugnissen. An Formen begegnen uns Antiphonen, Responsorien, Sequenzen, Hymnen, ein Kyrie und ein geistliches „Ordo virtutum" betiteltes Singspiel, im ganzen 70 Werke, die für die häusliche Erbauung bestimmt sind. Die Aufzeichnung läßt manche interessante Beobachtung zu. Die Melodien haben großen Zuschnitt und erreichen häufig den Umfang von zwei Oktaven, ja gehen in einzelnen Fällen darüber bis zur höheren Quinte hinaus. Die Melodien sind melismatisch reich ausgestaltet und gehören überwiegend dem 1. und 3. Kirchentone an. Über das Verhältnis der Weisen zu den gregorianischen Melodien steht die Forschung noch aus. Johannes Wolf.

Gnauck, Gustav. Volksgesang — Lautenklang. Volkstümliches Liederbuch für jedermann, verbunden mit Einführung in die Musik-, Harmonie- und Gesangslehre, unter bes. Berücksichtigung der Bedürfnisse eines Lautensängers. 1. Bdch. kl. 8°, 192 S. Dresden 1919, Selbstverlag. — Dresden, Verlagsanstalt E. Deleiter in Komm. 5 *M*.

Hoeßlin, J. K. von. Die Melodie als gestaltender Ausdruck seelischen Lebens. (S.-A. aus „Archiv für die gesamte Psychologie", Bd. XXXIX, 3. u. 4. Heft, S. 232—268). Leipzig 1920, W. Engelmann.

Krehl, Stephan. Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung. Neudruck. (Sammlung Göschen Nr. 390.) kl. 8°, 168 S. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 2.10 *M*.

Liebing, Arno. Lerne gesundheitsgemäß — klang- und lautrichtig — sprechen! Zur Aufklärung für Stimmleidende und Freunde einer vernunftgemäßen Ausbildung d. Stimme in Sprache und Gesang. 2. Aufl. 8°, 55 S. Dresden 1920, In Kommission bei Holze & Pahl. 4.50 *M*.

Lommatzsch, Erhard. Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen. kl. 8°, 515 S. Berlin 1917, Weidmannsche Buchhandlung. 6 *M*.

Der Herausgeber legt eine Sammlung vor, die geeignet ist, auch ferner stehende wissenschaftliche Kreise für die lebensvolle Kunst der Troubadours tiefer zu interessieren. Alle Stände, die sich am provenzalischen Liedgesange beteiligt und in ihm Hervorragendes geschaffen haben, kommen zum Worte. Der Formenreichtum und die Mannigfaltigkeit der Stimmungen ihrer Lieder tritt zu tage; der Reiz der Melodik wird offenbar. Zeitgenössische Biographien und die Schilderungen eines Dante, eines Petrarca und eines Marqués de Santillana geben uns ein anschauliches Bild von dem Sängergetriebe; geniale Übersetzungen und Nachschöpfungen von Fr. Diez, Paul Heyse, Adolf Tobler, Ludw. Uhland u. a. bringen uns den Geist dieser Gesänge näher und lassen uns ihre Schönheit leichter erfassen. Richtig empfand der Herausgeber, daß er an den Weisen der Lieder nicht vorbei gehen durfte, und dankbar begrüßen wir den Abdruck von wenigstens einigen Melodien. Wenn Lommatzsch meint, es stimme nachdenklich zu sehen, wie die Ansichten der Musikgelehrten hinsichtlich der Deutung der alten Zeichen noch immer auseinanderstreben, so könnte er damit bei dem Leser den Glauben erwecken, als ob die rhythmischen Deutungen der Melodien — denn um solche handelt es sich doch nur im wesentlichen bei den verschiedenen Lesarten von Nestori, Riemann, Aubry und Beck — Akte der Willkür wären. Im Grunde genommen stehen wir aber hier doch nur den gleichen Theorien gegenüber, die in der Geschichte des Hymnus und der Sequenz auftauchen, ob die Weisen mit den Versen nämlich als quantitierend oder akzentuierend und

dabei wieder als isometrisch oder polyrhythmisch aufzufassen seien. Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der modale (metrische) und der hebige (akzentische) oder wohl gar der Vortrag in etwa gleich langen Noten zur selben Zeit nebeneinander herliefen oder sich auslösten. — Jedenfalls sei allen Fachgenossen die Lommatzsche Sammlung angelegentlich empfohlen.

Johannes Wolf.

Morold, Max. Anton Bruckner. (Kleine Musikerbiographien.) Mit einem Bildnis. 2. Aufl. 8°, 55 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Morold, Max. Hugo Wolf. (Kleine Musikerbiographien.) Mit einem Bildnis. 2. Aufl. 8°, 44 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Programm, Offizielles, und Textbuch, verbunden m. Festschrift d. „Schweizer. Musikzeitung und Sängerblatt" zur 21. Tagung des schweizer. Tonkünstlervereins in Zürich, 29.—31. Mai 1920. Red.: Ernst Isler. gr. 8°, 46 S. Zürich [1920], Hug & Co. 1 Fr.

Richter, Alfred. Die Elementarkenntnisse der Musik. Einleitung zur Harmonielehre mit prakt. Übungen verbunden. 6. Aufl. gr. 8°, VII, 116 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Richter, Ernst Friedrich. Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. In 3 Lehrbüchern bearb. 1. Band: Lehrbuch der Harmonie. 30. Aufl., mit Anmerk. u. Ergänz. versehen v. Alfred Richter. gr. 8°, XIV, 226 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 7 *M*.

— 2. Band: Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Bedeutend erweitert, vermehrt und ergänzt von Alfred Richter. 15. Aufl. gr. 8°, X, 241 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 9 *M*.

Röck, Johann. Handschriftliche Missalien in Steiermark. Festschrift der k. k. Karl-Franzens-Universität in Graz für das Studienjahr 1915/16. 8°, 200 S. u. 10 Tafeln. Graz u. Wien 1916, Styria. 4.30 *M*.

Eine wertvolle Arbeit, die über die in steirischen Bibliotheken erhaltenen älteren Meßbücher eingehender berichtet. Dabei wird auch die Musik, allerdings nur mit unbestimmten Ausdrücken wie „mit Neumen", „mit Noten", „mit alten Neumen" flüchtig berührt. Und doch wäre jetzt, wo wir die Arbeiten der Benediktiner von Solesmes, den „Catalogo sommario" von Bannister und die „Neumenkunde" von Peter Wagner besitzen, eine genauere Charakteristik unschwer zu erreichen gewesen. Dann und wann begegnet für die Chorformen des Proprium der Terminus Antiphonarium, der, schon um Irrtümern vorzubeugen, dem Offizium vorbehalten bleiben sollte. Ein paar schöne Tafeln mit Akzentneumen ohne Linien interessieren den Musikwissenschaftler besonders.

Johannes Wolf.

Schlosser, Julius. Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis Mit 41 Abb. i. Text u. 57 Lichtdruck-Tafeln Publikationen aus den Sammlungen f. Plastik u. Kunstgewerbe. Hrsg. v. Julius Schlosser. (Kunsthistorisches Museum in Wien.) 3. Bd 32×24 cm. 143 S. Wien 1920 A. Schroll. 175 *M*.

Weingartner, Felix. Über das Dirigieren. 5. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) kl. 8°, III u. 62 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 4 *M*.

Wuthmann, L[udwig]. 150 Choral-Melodien zum Studium für Harmonieschüler, zusammengestellt von L. Wuthmann. 3. vom Verfasser durchgesehene Aufl. qu. 4°, 39 S. Hannover [1913]. Verlag: Louis Oertel.

Wuthmann, L[udwig]. Generalbaß-Spielübungen (als Anhang zu meinen 150 Choralübungen) herausgegeben von L. Wuthmann, Lehrer am Städt. Konservatorium zu Hannover. qu. 4°, 15 S. Hannover [1919]. Verlag: Louis Oertel.

Die in unserer Zeit erfolgte Wiederaufnahme einer spekulativen Harmonielehre ersetzt die das äußere Harmoniegeschehen anzeigende Generalbaßschrift durch Symbole, die die Logik der zeitlichen Entwicklung darstellen. Nach ihrem gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Abblühen als praktischem Behelf ist die Generalbaßausfertigung jetzt, d. h. seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als Grundlage und damit auch als Bestandteil der Lehre vom musikalischen Satze hinfällig geworden: für den Ausdruck der Tatsache stellen wir den Ausdruck ihres Sinnes ein.

Wer es im 20. Jahrhundert unternimmt,

ein Studienwerk für „Harmonieschüler" im Sinne einer zu Grabe getragenen Anschauung herauszugeben, von dem wird billig eine Erklärung erwartet, warum er die einst geliebten Schatten heraufbeschwöre. Von einer solchen Auseinandersetzung mit der dem alten Verfahren weit überlegenen Lehre findet der Leser des Vorworts zu den 150 Choralmelodien nicht eine Spur; in diktatorischer Art werden vielmehr die bekannten Rezepte zur Bereitung eines vierstimmigen Satzes vorgetragen, wobei es nicht ohne Ungeschicklichkeiten (S. 4, zweites Notenbeispiel) und Widersprüche (S. 4, drittes Notenbeispiel gegen S. 3, Verdopplung des Auflösungstones bei dem im Basse liegenden Sekundvorhalt) abgeht. Von dem aufgeweckten Schüler wird dem Präzeptor statt des Dankes für die in Aussicht gestellten „ungeheuren Werte" bei jedem Satz ein „Warum?" entgegenklingen. Das Verfahren, die Kirchentonarten auf das „grundlegende Dursystem" zu beziehen, die Stufen der dorischen Leiter also von C aus mit II, III usw. zu bezeichnen, bedeutet — darin wird man seinem Urheber beistimmen — einen glatten Verzicht auf „jede gelehrte Auseinandersetzung", ist aber auch methodisch mißlich.

Der Titel des zweiten der hier angezeigten Bücher weist auf die Bedeutung hin, die das Generalbaßspiel für jeden Angehörigen unserer musikalischen Renaissancebewegung hat. Obwohl sein Verfasser eine Zeit lang auf Melchior Schildts Orgelbank saß, obwohl er eine lange Zeit Protagonist der Musikkritik in Hannover war, kann von einer Durchdringung des Stoffes im Sinne einer schöpferischen Mitarbeit des Maestro al cembalo nicht die Rede sein. Seine technischen Ratschläge bleiben ganz an der Oberfläche; die Aufnahme Palestrinascher Chorsätze in ein Lehrbuch des Generalbaßspiels, die Bemerkung, beim Rezitativ werde die Gesangstimme nicht mitgespielt, das sind Dinge, die eine vernehmliche Sprache sprechen. Was der Verfasser des Buches unter Nr. 11 als Melodie einer Telemannschen Arie vorlegt, ein den Erfahrenen sehr merkwürdig anmutendes Gebilde, ist nicht die Gesangsweise des Stückes, sondern fast durchweg die Oberstimme des von dem Meister selbst ausgesetzten Basses („Singe- Spiel- und Generalbaßübungen"[1] 1733/34 Nr. 18). Die Beigabe eigener Kompositionen des Verfassers verbessert seine Situation als Musiker nicht. Th. W. Werner.

Neuausgaben alter Musikwerke

Alt-Wiener Gitarrenmusik, herausgegeben von Josef Zuth.

Franz Schubert, Originaltänze für Flöte oder Violine und Gitarre.

Simon Franz Molitor, Große Sonate für Gitarre und Violine, op. 3 (Fdur).

Simon Franz Molitor, Große Sonate für Gitarre und Violine, op. 5 (Fdur).
Wien [1920], Anton Goll.

Bach, Joh. Seb. Trio Gdur für 2 Flöten, Violoncello und Cembalo (Pfte.) bearb. v. Max Seiffert. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 4 *M*.

10 **Ausgaben des Vatikanischen Chorals in moderner Choralnotation** von Msgr. Dr. Hermann Bäuerle. VI.: 4 Choral-Lieder aus dem Ordinarium Missae der vatikanischen Ausgabe. — VII.: Missae chorales VIII et XVII (8. Choralmesse „de Angelis" für die Sonn- und Feiertage; 17. Choralmesse für die Advent- und Fastenzeit). — VIII.: Choral-Requiem aus den Ordin. Missae der vatik. Ausgabe. (Hilfsausgaben in moderner Choralnotation. Graz u. Wien 1921, Verlagsbuchhdlg. „Styria". ja 1 *M*.

Bach, Joh. Seb. Bearbeitungen, Übertragungen, Studien und Kompositionen für Pianoforte von Ferruccio Busoni. Vollständige und vervollkommnete Ausgabe. Band VII: Nachträge zu Band I/IV. a) Bearbeitungen: 3 Toccaten, Emoll, Gmoll, Gdur. Fantasie und Fuge, Andante und Scherzo. b) Übertragungen: Chromatische Fantasie und Fuge. für Violoncell und Klavier. c) Kompositionen und Nachdichtungen: Improvisation über das Bachsche Chorallied „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen" zu zwei Klavieren. Kanonische Variationen und kanonische Fuge über das

[1] Neugedruckt 1914 von Max Seiffert.

Thema König Friedrich des Großen, aus dem „Musikalischen Opfer". Sonatina brevis in signo Ioannis Sebastiani magni. d) Anhang: Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Bach, Joh. Seb. Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini. Hrsg. von Ferruccio Busoni. Band VI. Französische Suiten. Band IX. Partite Nr. 1—3. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 5 u. 6 *M*.

Bach, Johann Bernhard. Erste Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester. Partitur mit untergelegter Pianofortestimme (Cembalo). Hrsg. von Alexander Fareanu. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts. Bd. 1). Leipzig. Breitkopf & Härtel. 10 *M*.

Bach, Friedrich. Ausgewählte Werke. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Georg Schünemann. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg. III. Reihe. Altbückeburger Musik.) Band II. Klaviersonaten [A dur, D dur, A dur, und Sonate zu vier Händen C dur]. 3, 3, 3.50 u. 5 *M*.

Band VII. Kammermusik [1. Trio für Violine, Bratsche u. Klavier G dur. 5 *M*.

2. Trio f. Flöte, Violine u. Klavier C dur. 4.50 *M*.

3. Septett für 2 Hörner, Oboe, Violine Bratsche, Violoncell u. Klavier, C dur. 6 *M*.] Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Call, Leonard de. Fünf sehr leichte Trios (op. 26, Nr. 1—4, op. 75) für 3 Gitarren, neu bearb. u. hrsg. von Erwin Schwarz-Reiflingen. qu. 8°. Magdeburg, Heinrichshofen. 5 *M*.

Gaviniés, Pierre. Sonate G moll f. Violine u. Pfte. Hrsg. von Paul Klengel. Berlin. Simrock. 2.50 *M*.

Geminiani, Francesco. Sonate C moll für Violine u. Pfte. (nach der Bearbeitung von F. David). Hrsg. von Paul Klengel. Berlin. Simrock. 3 *M*.

Haydn, Joseph. Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamt-Ausgabe. Serie 14. Klavierwerke Band II: Sonaten Nr. 23 bis 38. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Locatelli, Pietro. Sonate H moll, op. 6, Nr. IX f. V. u. Pfte. Hrsg. von Paul Klengel. Berlin. Simrock. 3 *M*.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1920/21

Aachen

Technische Hochschule

Dr. Ernst Bücken: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Berlioz und Liszt als Programmkomponisten, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Historisch-kritische Übungen an der Hand Beethovenscher Sinfonien, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Berlin

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie und Suite, vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Wirken, II. Teil (von Fidelio und der Eroica bis zur 7. Sinfonie, mit musikalischen Erläuterungen), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (allgemeine Repetitionen und Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke), zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit gelegentlichen Kolloquien über Geschichte des deutschen Liedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Grundlagen und Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik, ein-

stündig. — Deutsche Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen, eineinhalbstündig. — Lektüre musiktheoretischer Traktate des Mittelalters, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Hugo Fleischer: Geschichte der Klavier- und Gesellschaftsmusik, einstündig. — Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, bes. in Deutschland, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (Entzifferung von Neumenstücken), zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte des Orchesters, eineinhalbstündig. — Übungen zur Geschichte des Orchesters, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik im 19. Jahrhundert, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Richard Sternfeld: Richard Wagner, III. Teil, einstündig.

Dr. Zscharnack, Geschichte des Kirchenliedes und Gesangbuches, zweistündig.

Prof. Johannes Biehle: Universität: Musikalische Liturgik, Vortrag mit allgemeinen Übungen, einstündig. — Einzelübungen und Einführung in das liturgische Orgelspiel, einstündig. — Kirchenbau nach liturgischer und konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweistündig. — Technische Hochschule: Kirchenbau nach liturgischer und konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweistündig. — Hochschulchor und akademische Musikpflege, zwei- bis vierstündig.

Bern

Dr. Ernst Kurth: Kontrapunkt, zweistündig. — Die Symphonien Anton Bruckners, zweistündig — Bach und Händel, zweistündig. — Collegium musicum (Semesterstoff: Biblische Szenen von Schütz und Kantaten von Bach), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistündig.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Einführung in die Geschichte und den Stil des Oratoriums, zweistündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, ein- bis zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Der gregorianische Choral, einstündig. — Richard Wagner, Leben, Werke, Zeit, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Lektor Erich Anders: Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentationslehre, dreistündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Beethoven, zweistündig. — Übungen (je eineinhalbstündig: 1. Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger (Proseminar). 2. Einführung in theoretische und praktische Sammelwerke (Seminarmittelstufe). 3. Musikwissenschaftliche Übungen für Fortgeschrittene (Seminaroberstufe). 4. Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum).

Cöln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Beethovens Leben und Werke, zweistündig. — Die musikalische Form, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen und Arbeiten, zweistündig. — Oper und Musikdrama, einstündig.

Dr. Gerhard Tischer (im Rahmen der von der Stadt Cöln abgehaltenen allgemeinen Vorlesungen): Sinfonie und sinfonische Dichtung.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Die Sinfonien Beethovens, zweistündig. — Übungen in freier Rede und Diskussion, einstündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Führende Meister der Tonkunst aus fünf Jahrhunderten, einstündig. — Die Zeitgenossen und Nachfolger Wagners in der Oper, zweistündig, mit Grammophon-

beispielen. — Die Weltherrschaft der italienischen Oper im 18. Jahrhundert, zweistündig (für den neuphilologischen Ferienkurs). — Moderne Oper, sechsstündig, Volkshochschulkurs.

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung (bis 1618), zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, für Studierende aller Fakultäten, einstündig, für je zwei Teilnehmer. — Chorgesang im Akademischen Gesangverein, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, b) Kontrapunkt, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, für Studierende aller Fakultäten, einstündig. — Übungen für Streichorchester, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Musikgeschichte: J. S. Bach, Leben und Werke, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Geschichte des Liedes, zweistündig. — Übungen: a) Einführung in die musikalische Hermeneutik, einstündig, b) Gemeinsame kritische Lektüre eines noch zu bestimmenden Werkes, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Instrumente und Instrumentalmusik im Zeitalter des Barock, zweistündig. — Musikalische Analyse und Stilkritik auf geschichtlicher Grundlage, einstündig. — Robert Schumann, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) Übungen über Michael Praetorius' Syntagma musicum, zweistündig; b) Übungen zur musikalischen Analyse und Stilkritik, einstündig; c) Collegium musicum, zweistündig.

Akad. Musiklehrer Hoppe: Praktische Instrumentalkurse.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Harmonielehre, dreistündig. — Die Musik im Mittelalter, zweistündig. — Choralkurs, zweistündig. — Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Gustav Trautmann: Die Instrumentalkompositionen F. Händels und Joh. Seb. Bachs (mit Beispielen am Klavier), einstündig. — Übungen in Theorie und Harmonielehre (für Anfänger), einstündig. — Übungen in Akkordverbindungen und einfacher Modulation, einstündig. — Übungen in der Modulation und im Choralsatz für Vorgeschrittene, einstündig. — Übungen im Kontrapunkt, einstündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Händel und Bach, dreistündig. — Musikalische Paläographie mit Übungen, einstündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Musikgeschichte des Mittelalters, zweistündig. — Die Musikkultur der Renaissance, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen zur musikalischen Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts, zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Deutsche Musikgeschichte von Schütz bis Bach und Händel, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Proseminar: Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zweistündig.

Pfarrer K. Balthasar: Kirchenmusikalisch-theologisches Seminar: Der musikalische Teil des evangelischen Gottesdienstes. — Übungen in musikalisch-liturgischen Entwürfen.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Die Entwicklung der Instrumentalmusik und ihre Beziehungen zur Musik der Naturvölker (mit Vorführung von Instrumenten, Phonogrammen und instrumentellen Musikbeispielen). — Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen).

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Die Wege zu Beethoven, zweistündig. — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft, besonders der Musikgeschichte, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Stilkritik der a cappella-Zeit (15. u. 16. Jahrhundert), zweistündig. — Kolloquium (aus dem Gesamtgebiet der Musikgeschichte), zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Die Hauptformen der Musik, zweistündig. — Johann Sebastian Bachs Werke, II. Teil, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Einführung in die Musikwissenschaft, einstündig. — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Übertragungen alter Notenschriften.

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Geschichte der Oper, vierstündig. — Beethoven, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: R. Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen", vierstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (je zweistündig): a) R. Wagners Oper und Drama, 2. und 3. Teil, b) Beethoven (zum 150. Geburtstag von L. v. Beethoven).

Prof. Dr. M. Seydel; Gesangsübungen (Stimmbildung, Lieder, Arien), einstündig.

Assistent am musikw. Institut Dr. G. Becking: Lektüre mittelalterlicher Theoretiker.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Entstehung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper, vierstündig. — Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des Mittelalters, verbunden mit Übungen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, einstündig. — Einführung in die Musikwissenschaft, gemeinsam mit Dr. Hans Scholz, einstündig. — Musiktheoretische Kurse, gemeinsam mit Dr. Scholz, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Die Oper im 19. Jahrhundert, vierstündig.

Dr. Kurt Huber: Tonpsychologie, zweistündig.

Prof. Dr. Franz Muncker: Richard Wagners Schriften und Dichtungen, einstündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Liszt und die Neuromantiker, zweistündig. — Das deutsche Volkslied, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Die Musik des klassischen Altertums, zweistündig. — Die Formen der absoluten Instrumentalmusik, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig. — Harmonielehre, zweistündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Hermann Keller, beauftragter Dozent: Musikgeschichte: Joh. Seb. Bach, Instrumentalwerke, einstündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig.

Tübingen

Prof. Karl Hasse: Ludwig van Beethoven, einstündig. — Harmonielehre (für Anfänger und Fortgeschrittene, je einstündig). — Musikalische Formenlehre, mit Analyse von Meisterwerken, einstündig.

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Die stilistischen Grundprinzipien der Wiener klassischen Schule und ihre individuelle Verwendung, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Anbruch und Blüte der Romantik in der Instrumentalmusik großen Stils, dreistündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die Notationen des christlichen Orients (mit Übungen), zweistündig. — Das sinfonische Schaffen Gustav Mahlers, einstündig. — Historische Formenlehre, einstündig.

Dr. Robert Lach: Entwicklung des europäischen Volksliedes, zweistündig. — Die Musikgeschichte in vergleichend-genetischer Betrachtung, zweistündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Musikalische Romantik, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. u. 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung (in Referaten), zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die Rolle der Niederlande in der Musik (mit Übungen zur Geschichte der Notation), zweistündig. — Programmusik bis zur Zeit der Wiener Meister, einstündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am Sonnabend, dem 18. Dezember 1920, nachmittags 3 Uhr findet in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses in Leipzig, Dolzstraße 1, die

3. Mitgliederversammlung der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

statt.

Die Tagesordnung ist gemäß § 7 der abgeänderten Satzung folgende:

1. Rechenschaftsbericht des Vorstandes,
2. Rechnungsbericht des Schatzmeisters,
3. Entlastung des Vorstandes und des Direktoriums,
4. Festsetzung des Mitgliedbeitrages und des Haushaltsplanes,
5. Wahl des Direktoriums und des Vorstandes,
6. Beschlußfassung über etwaige Anträge.

Es wird gebeten, etwaige Anträge aus dem Kreise der Mitglieder spätestens bis zum 1. Dezember 1920 dem Schriftführer, Professor Dr. Hermann Abert (Leipzig, Schwägrichenstraße 19), schriftlich einzureichen. Am 18. Dezember findet in demselben Lokal um 10 Uhr vormittags eine Sitzung des Direktoriums und Ausschusses statt.

Über etwaige besondere Veranstaltungen anläßlich der Zusammenkunft werden Mitteilungen noch erfolgen.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft

Geh. Regierungsrat Prof. Dr. H. Kretzschmar, Vorsitzender. Prof. Dr. H. Abert, Schriftführer.

Dr. Hellmuth von Hase, Schatzmeister.

Mitteilungen

Prof. Dr. Peter Wagner ist für das Studienjahr 1920/21 zum Rektor der Universität Freiburg (Schweiz) gewählt worden: wohl das erste Mal, daß ein Vertreter der Musikwissenschaft zu dieser Würde gelangt!

Priv.-Doz. Dr. phil. Robert Lach ist zum a. o. Professor für vergleichende Musikwissenschaft, Musikpsychologie und Ästhetik der Tonkunst an der Wiener Universität ernannt worden.

Arthur Nikisch wurde zur Feier seines 25jährigen Jubiläums als Dirigent der Gewandhaus-Konzerte zum Ehrendoktor der Universität Leipzig ernannt.

Dr. Theodor W. Werner hat sich an der Technischen Hochschule zu Hannover habilitiert. Seine Probevorlesung hatte zum Gegenstand: „Die Frühzeit des deutschen mehrstimmigen Liedes".

Dr. jur. et rer. pol. Arthur Wolfgang Cohn hat am 9. September durch Absturz im Riesengebirge sein Leben verloren. Die Leser unserer Zeitschrift wissen aus den Beiträgen und Referaten des jungen Gelehrten, welch eine Begabung auf dem Gebiet der Musikpsychologie und -ästhetik mit ihm dahingegangen ist, wieviel auch unsere Disziplin mit ihm verloren hat. Cohn war am 7. Januar 1894 als Sohn des Universitätsprofessors und Oberbibliothekars Dr. Leopold Cohn zu Breslau geboren, studierte seit 1911 Jurisprudenz und Musikwissenschaft in Breslau und München, im Sommer 1914 machte er sein Referendar- und Doktorexamen (Dissertation: „Das Tonwerk im Rechtssinne", Berlin, Springer). Bei Ausbruch des Kriegs trat er als Freiwilliger ins Heer ein und machte den Feldzug bis Juli 1916 mit, wo ihn Krankheit an weiterer Ausübung seiner Dienstpflicht verhinderte. 1917 nahm er seine juristische Laufbahn wieder auf, 1919 begann er sich nationalökonomischen Studien zu widmen und promovierte auch in diesem Fach („Über die Abschaffung des Geldes", Jena, Fischer). Sein Lehrer, Prof. Dr. Adolf Weber, nach Frankfurt a. M. berufen, zog ihn als Assistent sich nach; kurz vor seiner Habilitation an der dortigen Universität hat ihn sein jäher Tod ereilt. Außer musikwissenschaftlichen Arbeiten („Klanglehre") hat C. auch Lieder im Ms. hinterlassen.

In Winterthur starb am 8. Oktober Prof. Dr. Ernst Radecke, Musikdirektor und längere Zeit Privatdozent an der Universität Zürich. Radecke, der Sohn Robert Radeckes, war am 8. Dez. 1866 zu Berlin geboren; auf musikwissenschaftlichem Gebiet hat er sich vor allem durch seine Dissertation „Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts" (Vierteljahrsschr. f. MW. VII, 1891) betätigt.

Die Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis erläßt das folgende Preisausschreiben: „Welches waren die Verdienste der Niederländer in der Musik im 15. bis zum 18. Jahrhundert?" (Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders, vooral in de 15e—18e eeuw in het vak der toonkunst verworven).

„Das Jahr 1921 ist für die niederländische Musikgeschichte ein zweifach wichtiger Jahrhundert-Gedenktag: die vierhundertste Wiederkehr des Todestages von Josquin des Près (27. August) und die dreihundertste von J. P. Sweelincks Todestag (16. Oktober). Dies Zusammentreffen gibt der Vereeniging Anlaß, den Wettbewerb zu erneuern, der vor nahezu hundert Jahren zum erstenmal vom Kgl. Institut der Wissenschaften zu Amsterdam ausgeschrieben und von Kiesewetter und Fétis aufgenommen worden ist.

Die Pionierarbeit der beiden genannten Forscher hat seitdem zahlreiche Nachfolge gefunden; eine lange Reihe von Gelehrten und Musikern haben in die Geschichte der alten niederländischen Meister neues Licht getragen, haben Neuausgaben ihrer Werke veranstaltet und diese durch Aufführungen bekannt gemacht.

Die Vereeniging hält es für höchst wichtig, das Ergebnis all dieser Vorarbeit nunmehr zusammenzufassen. Der Verfasser dieser Zusammenfassung hätte sich nicht auf eine bloße Aufrei-

hung der Tatsachen zu beschränken, sondern müßte eine kritisch begründete Entwicklungsgeschichte liefern.

Die Bedingungen des Wettbewerbes sind:

1. Die Beantwortungen können in holländischer, deutscher, englischer, französischer oder italienischer Sprache abgefaßt sein, und sind bis zum 1. Oktober 1921 an Herrn Dr. E. D. Pijzel, Amsterdam, Roemer Visscherstraat 38 einzusenden.

2. Sie müssen entweder in Maschinenschrift oder von fremder Hand kopiert sein, anonym, aber mit einem Kennwort versehen. Der Sendung muß ein auf der Außenseite dieses Kennwort tragender verschlossener Briefumschlag beiliegen, der Name und Wohnort des Verfassers enthält.

3. Die Vereeniging setzt den Preis auf sechshundert (600) Gulden fest. Seine Verteilung an einen oder unter mehrere Verfasser unterliegt dem Urteil einer Preisrichterschaft unter dem Vorsitz des Vorstandes der Vereeniging. Die Namen der Preisrichter sind: A. Averkamp, Bussum (Holland), Edward Dent, London, Karl Nef, Basel, André Pirro, Paris, Max Seiffert, Berlin. Die Entscheidung wird spätestens am 1. April 1922 erfolgen.

4. Die preisgekrönten Werke sind Eigentum der Vereeniging."

Dr. D. F. Scheurleer, Vors., Dr. E. D. Pijzel, Schriftf.

Seit 1. Oktober 1920 erscheint in Hamburg im Verlag von Joh. Aug. Böhme eine neue Musikzeitschrift: „Die Musikwelt — Monatshefte für Oper und Konzert"; Redakteur ist Heinrich Chevalley.

Berichtigung. Auf S. 742 des vorigen Jahrgangs ist H. Matzkes Arbeit „Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz" usw. irrtümlich als Breslauer, statt als Berner Dissertation bezeichnet.

Kataloge

Karl Max Poppe, Leipzig, Leplaystr. 10. Antiquariatskatalog Nr. 16. Musik. 29 S. 1920. [Enthält eine Abteilung „Historische und theoretische Musik" und eine kleine Auswahl „Praktische Musik".]

Harold Reeves, London. Music and Musical Literature. Nr. 25; 1920. 24 S.

Oktober | Inhalt | 1920

	Seite
Richard Engländer (Dresden): Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts	1
Peter Wagner (Freiburg [Schweiz]): Aus der Musikgeschichte des deutschen Humanismus	21
Alfred Einstein (München): Oswald Spengler und die Musikgeschichte	30
Otto Steinhagen (Charlottenburg): Kunstmusik und Schulgesang	32
Arth. Wolfg. Cohn (Frankfurt a. M.): H. Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft	46
Bücherschau	51
Neuausgaben alter Musikwerke	57
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	58
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	62
Mitteilungen	63
Kataloge	64

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft 3. Jahrgang November 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Mongolische Melodien

Von

Ilmari Krohn, Helsingfors

Professor Andrej Rudnev, von der Petersburger Universität, der zurzeit in Finnland (Wiipuri, Wiborg) seine Zuflucht gefunden hat, hat am 22. Februar 1919 in der finnisch-ugrischen Gesellschaft zu Helsingfors einen Vortrag über die mongolische Musik gehalten, die jahrelang der Gegenstand seiner Forschung gewesen ist. Als Ergänzung zu seinen ethnographischen und folkloristischen Ausführungen, habe ich, auf seine besondere Bitte hin, der Gesellschaft die Beobachtungen mitgeteilt, die ich vom musikalisch-theoretischen Standpunkt über das behandelte melodische Material hervorzuheben hatte. Bei der Gelegenheit konnte ich aber nur in aller Kürze die Hauptergebnisse meiner vergleichenden Behandlung der Melodien wiedergeben. Die Ausführung im Einzelnen ist selbstverständlich nur für musikwissenschaftlich geschulte Kreise von Interesse und ist deswegen von mir, abgesehen von einem Vortrag in der „Musikwissenschaftlichen Gesellschaft Finnlands", der „Zeitschrift für Musikwissenschaft", vorbehalten worden. Zunächst sei das bibliographische Verzeichnis des Materials wiedergegeben, das mir Prof. Rudnev mit nachfolgendem Brief übermittelt hat.

Wiborg, Finnland, Febr. 1920.

Verehrter Herr![1]

Ich sende Ihnen meinem Versprechen gemäß, mein „Bibliographisches Verzeichnis", das ich für Ihren Gebrauch verfertigt habe, als Beilage zu unserem gemeinsamen Vortrage zu Helsingfors in der Finnisch-Ugrischen Gesellschaft am 22. Februar 1919. Verbindlichst danke ich Ihnen für die Mühe, die Sie auf sich nahmen, indem Sie durch Ihre wertvollen Beobachtungen meine Sammlung mongolischer Melodien ergänzten.

Ihr ergebener

Andrej Rudnev, Professor, Dr.

[1] Diese Einlage des Prof. Rudnev ist aus dem englischen Original auf Wunsch der Schriftleitung ins Deutsche übertragen. Prof. Rudnev hat allerdings diesem Wunsche sein Einverständnis versagt. Die Übersetzung ist vom Unterzeichneten, der allerdings im guten Glauben gehandelt hat, also auf eigene Verantwortung ausgeführt worden. Ilmari Krohn.

Bibliographisches Verzeichnis Mongolischer Melodien

zusammengestellt von

Professor Dr. Andrej Rudnev.

Sämtliche Melodien aller mongolischen Stämme oder Mongolen[1], die bis 1909 im Druck erschienen waren oder sich ungedruckt im Besitz des Professor A. Rudnev (Universität Petersburg, z. Z. in Wiborg, Finnland) teils von ihm selbst, teils von seinen Freunden aufgezeichnet, angesammelt hatten, sind in seiner Publikation „Melodii mongolskih plemen" (Melodien der mongolischen Stämme, s. unten) enthalten.

Ein * gibt an, daß die betreffenden Melodien in die genannte Sammlung aufgenommen sind, mit kritischer Bezugnahme auf das Original.

1. *A. Cl. Aperçu sur le vicariat de la Mongolie Sud-Ouest par A. Cl. (Missions en Chine et au Congo. Scheut lez Bruxelles. 1889—91. pp. 562—563). (Franz.)

   (Fünf mongolische Melodien aus Ordos, Süd-Mongolei, mongolischer Text in lateinischer Schrift, mit französischer Übertragung.)

   Rudnev „Melodii" Nr. 31—35, mit ergänzenden Bemerkungen S. 410, 427.

   In Rudnev „Materialy" ist der Text in russisch-linguistischer Schrift und mit russischer Übertragung wiedergegeben; S. 57 (Nr. 7, a), 59 (Nr. 10), 60 (Nr. 12—14), nebst ergänzenden Bemerkungen S. 242—243.

2. Anchin, A. V. (russischer Komponist, Tomsk, Sibirien, und Sammler asiatischer Volksweisen, meist phonographisch aufgezeichnet. Herr A. hat Vorträge über asiatische Musik in mehreren gelehrten Gesellschaften zu Tomsk, Moskau und Petersburg gehalten.)

   Vgl. Rudnev „Melodii", S. 396 und 430.

   Vgl. Rudnev „Materialy", Gesang S. 43 und Anmerkung S. 240.

3. *„Aziatskij muzykalnyi žurnal, izdavajemyi Ivanom Dobrovolskim". 1816—18. Nr. 1 (russisch).

   Sieben Kalmückenmelodien mit Klavierbegleitung, teils mit Text in russischer Schrift und mit russischer Übertragung.

   Sämtlich in Rudnev, „Melodii" enthalten, Nr. 57, 60, 62, 95, 99, 110, 111; dieselben in Rybakovs „Muzyka".

   Vier derselben befinden sich auch bei Nefedjev (Rudnev „Melodii" Nr. 57, 60, 95, 99)

   und zwei bei Famincyn (Rudnev „Melodii" Nr. 57, 110).

4. *„Bajan", Zeitschrift (russisch), s. Famincyn.

5. Dobrovolskij, J., s. „Aziatskij muzykalnyi žurnal".

6. Famincyn, Al. S., „Drevniaja Indo-Kitaiskaja gamma v Azii i Evropě. . ." (Sonderdruck, teilweise berichtigt und ergänzt aus der Zeitschrift „Bajan", 1888—1889. St. Petersburg 1889). (Russisch.)

   Vier Melodien, lit. д. и. і. к. (S. 65 und 66)

   In Rudnev „Melodii" enthalten: д (Burjatenlied nach Gmelin) = Nr. 40;

---

[1] Die Bezeichnung „Mongolen", wie sie von den Orientalisten der Gegenwart definiert wird, bezieht sich auf folgende drei Völker:

a) die Mongolen, die in der eigentlichen Mongolei und in den angrenzenden Gebieten ansässig sind (nämlich nördlich der Großen Mauer, östlich und südlich des Altai und des Sajan-Gebirges, südlich und westlich der russischen und japanischen Eisenbahn in der Mandschurei),

b) die Burjaten (am Baikal-See in Ost-Sibirien wohnhaft) und

c) die Kalmücken (im südöstlichen Rußland, nördlich des Kaukasus und nordwestlich des kaspischen Meeres, sowie ihre Stammesverwandten im östlichen Turkestan).

Alle diese mongolischen Völker sind zumeist Buddhisten, nur von den Burjaten bekennt sich ein Teil zum Schamanen-Kultus.

Die Mandschu-Tungusen und die Türken (Turko-Tataren) sind keine Mongolen, aber bilden zusammen mit denselben die Altaische Völkergruppe.

Weder die Chinesen, Japaner, Tibetaner noch die Finnen werden den Mongolen zugerechnet.

i und к (Kalmückenlieder aus dem „Aziatskij muzyk. žurnal") = Nr. 57 und 110; и (Kalmückengesang, aus Fétis) = Nr. 87.

7. *Fétis, F. J., „Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu' à nos jours" (1869—1876). Paris 1869. (Franz.)
   Eine Kalmückenmelodie. V. I. S. 85.
   Rudnev „Melodii" Nr. 87.
   Famincyn, S. 65, lit. и.
8. *„Fevej", Oper, s. Paškevič.
9. *Gmelin, H., „Reise durch Sibirien" (Göttingen 1752) (deutsch).
   Ein Burjatengesang mit Text und deutsch übertragen (Vol. VIII. Beilage zu S. 370).
   Rudnev „Melodii" N. 40.
   Famincyn S. 65—66 lit. д.
10. *Grum-Gržimailo, G. E. und M. E., „Opisanije putešestvija v Zapadnyi Kitaj". St. Petersburg. 1896 (russisch).
   Zwei Torgut- (Kalmücken- oder westmongolische) Melodien, von den Verfassern um 1889 aufgezeichnet. Text in russischer Schrift und mit russischer Übertragung durch Professor A. Pozdnějev (V. I, S. 58—59).
   Rudnev „Melodii" Nr. 6 und 26.
11. Krasin, Boris (junger russischer Komponist, Moskau. Hat nordmongolische [Halha] Lieder 1910 und 1914 gesammelt).
   Vierundzwanzig Melodien mit Text in mongolischer, teils in tibetanischer Schrift, im Besitz des Professor A. Rudnev.
12. *Nefedjev, N., „Podrobnyja svěděnija o volžskih Kalmykah, sobrannyja na městě N. Nefedjevym. St. Peterburg. 1834 (russisch).
   Vier Kalmückenmelodien aus dem „Aziatskij muzyk. žurnal".
   Rudnev „Melodii" Nr. 57, 60, 95 und 99.
13. *„Obrazcy mongolskoj narodnoj literatury". Vypusk I. Halhaskoje naréčije (teksty v transkripcii); redaktirovali C. Ž. Žamcarano i. A. D. Rudnev (Izdanija fakulteta Vostočnyh jazykov Imperatorskago St. Peterburgskago Universiteta, Nr. 26, Vyp. I. St. Petersburg. 1908). (Russ. und burjat. Litogr.).
   Elf nordmongolische (Halha-) Melodien mit Originaltext in russischer linguistischer Transskription.
   Vgl. „Obrazcy", S. XXXIV = Rudnev „Melodii" 18 und 10, LXIV = 5, C = 2, CXX = 1, CLV = 16, CLXXXV = 9, CCLXXVI = 15, CCLXXX = 3, CCLXXXIII = 13, CCLXXXVIII = 8.
14. *Oost, P. van „Recueil de chansons mongoles recueillies par le P. van Oost. Avec traduction littérale" („Anthropos". Revue Internationale d'Ethnologie et de Linguistique. Bd. III. H. 2. S. 219—233. Mödling bei Wien 1908). (Franz.)
   Elf Melodien aus dem Ordos (Süd-Mongolei). Text in lateinischer linguistischer Schrift und mit französischer Übertragung.
   Rudnev „Melodii" Nr. 31, a, 35, a, 113—117, 117 a, 117, b, 118—119, 119, a, 120—121.
   Rudnev „Materialy", S. 51—59, nur der Text in russischer linguistischer Schrift und russisch übertragen (berichtigt). S. 242—244 ergänzende Bemerkungen.
   Pater van Oost hat Professor A. Rudnev mitgeteilt, daß er eine große Sammlung mongolischer (Ordos-) Melodien mit Text besitzt.
15. *Paškevič, V., „Opera komičeskaja Fevej" soč. V. Packeviča dla klavir s golosami, pereložennaja M. Pračem (St. Petersburg. 1789). Neudruck bei P. Jürgenson (Moskau. 1895) (russisch).
   Der dritte Akt dieser Oper schließt mit einem „Kalmücken"-Gesang, der aber offenbar kein Volkslied, sondern eine Originalkomposition vorstellt.
   Rudnev, „Melodii" Nr. 426 (= Beilage III).
16. *Prač, s. Paškevič.
17. *Ramstedt, G. J., (Professor der Universität zu Helsingfors, Finnland, z. Z. finnischer

Gesandter in Tokio). Einige seiner Sammlungen sind phonographisch aufgezeichnet und im Phonographischem Archiv zu Wien aufbewahrt.

Einige Melodien sind gedruckt oder erwähnt in Rudnev „Melodii", S. 399 u. f., und in Rudnev „Materialy", S. 243.

18. *Rudnev, A. D. und Zamcarano, C. Ž., s. „Obrazcy mong. narodn. literatury.

18. (sic!) *Rudnev, A. D., „Ein mongolisches Liebeslied". Niedergeschrieben, transskribiert, übersetzt und erklärt von A. D. Rudnev. (Festschrift Senator Professor Otto Donner. Journal de la Société Finno-Ougrienne. XXIII, 18, S. 1—8. Helsingfors. 1905). (Deutsch.)

Eine Halha- (nordmongolische) Melodie mit Text in linguistischer Schrift, ins Deutsche übertragen und mit ergänzenden Bemerkungen versehen.

Rudnev „Melodii" Nr. 2.

Rudnev Obrazcy, S. C., (Melodie mit Text in russischer linguistischer Schrift).

19. Rudnev, A. D. Hori-buriatsky govor (Opyt izslědovanija, teksty, perevod i priměčanija) V. I (Opyt izslědovanija); V. II (Teksty); V. III (Perevod i priměčanija). St. Peterburg-Petrograd. 1913—1914. (Izdanija fakulteta Vostočnyh jazykov Imperatorskago St. Peterburgskago Universiteta N. 42) (russisch).

Die eigenartigen Melodien, welche die im Buch erwähnten epischen Charaktere illustrieren, samt ihren phonetisch gedruckten Texten befinden sich im II. Band, sowie nochmals mit russisch übertragenem Text im III. Band. In beiden Bänden erscheinen neun Melodien an fünfzehn verschiedenen Stellen; die ergänzenden Bemerkungen sind dem Abschluß des III. Bandes zugefügt.

20. Rudnev, A. D. „Materialy po govoram Vostočnoj Mongolii" (s risunkami i notami v tekstě). St. Peterburg. 1911. (Izdanija fakulteta Vostočnyh jazykov Imperatorskago St. Peterburgskago Univertiteta Nr. 30.) (Russisch.)

Zwei ostmongolische (Gorlos- und Džastu-) Melodien, S. 34 und 43, Text in russischer linguistischer Schrift und russisch übertragen; ergänzende Bemerkungen S. 238—240.

21. Rudnev, A. D. „Melodii mongolskih plemen" (s risunkom i notami) St. Peterburg. 1909. (Zapiski Imperatorskago Geografičeskago Obščestva po Otdelenij Etnografii, t. XXXIV. — „Sbornik v česti 70-lětija Gr. N. Potanina". (Russisch.)

Hunderteinundzwanzig mongolische, burjatische und kalmückische Melodien (nebst Varianten); drei fremde Melodien (S. 395—430 und 01—028).

Sämtliche mongolische Melodien, die vor 1909 gedruckt oder der handschriftlichen Sammlung Professor A. Rudnevs entstammen, sind in diesem Werk wiedergegeben, eine jede mit einer oder zwei Textstrophen in russischer linguistischer Schrift, russisch übertragen und mit kurzen Erläuterungen versehen. Zum Beginn wird ein vollständiges bibliographisches Verzeichnis bis 1909 dargeboten.

Kritische Anzeigen in folgenden russischen Zeitschriften: „Živaja Starina" (Professor S. Bulič), „Apollon", (A. Nurok), „Trudy Muzykalnoj Komissii. Moskva" (M.).

22. *Rybakov, S. G. „Muzyka i pěsni uralskih musuliman s očerkom ih byta". St. Peterburg. 1897. Priloženija. (Zapiski Imperatorskoj Akademii Nauk. VIII serija po Istoriko-filologičeskomu Otd., t. II., N. 2.) (Russisch.)

Sieben Kalmückenmelodien, sämtlich aus dem „Aziatskij muzyk. žurnal".

Rudnev „Melodii" Nr. 57, 60, 62, 95, 99, 110, 111 (sämtlich nach dem Originaldruck wiedergegeben und berichtigt).

23. *Stalybraß, J. C., s. Stumpf, C., „Mongolische Gesänge".

24. *Stumpf, Prof. C., „Mongolische Gesänge" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig. 1887. Bd. III, S. 297—304). (Deutsch.)

Elf Burjatenmelodien mit Text in lateinischer Schrift und deutsch übertragen, von J. S. Stalybraß gesammelt und 1850 Professor Stumpf übergeben.

Rudnev „Melodii" Nr. 40—52, 54.

25. Vampilov, Varvara (alias Dulgar). Junge burjatische Dame (aus Alari bei Irkutsk; Nekrolog, von A. Rudnev, gedruckt in „Živaja Starina" 1914, S. 024—026.

Sechsunddreißig Melodien, von ihr vorgetragen (burjatische, sowie nord- [Halha] und

ostmongolische), mit kurzem Text in russischer linguistischer Schrift, von Professor A. Rudnev aufgezeichnet; nicht gedruckt; phonographische Aufnahmen im experimentalphonetischen Laboratorium der Universität zu Petersburg.

26. *„Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft". Leipzig. 1887. s. Stumpf.
27. *Zamcarano, C. Ž. und Rudnev, A. D., s. „Obrazcy mong. narodn. literatury".

Wie aus obigem Verzeichnis ersichtlich, befindet sich der Hauptteil des Materials in einer Veröffentlichung der Russischen Geographischen Gesellschaft (Ethnographische Abteilung, Band XXXIV), betitelt: A. D. Rudnev, Melodien der mongolischen Stämme[1] S. 395—340 (Erläuterungen) und 01—028 (musikalische Beilage, im ganzen 161 Melodien enthaltend, die Varianten einberechnet). Diese Sammlung enthält alle bis 1909 gedruckten, mongolischen Melodien, nebst einer Anzahl ungedruckter, die, teils von Prof. Rudnev selbst, teils von seinen Freunden aufgezeichnet, von 1909 an in seinem Besitz sich befanden.

Die gedruckten Quellen der genannten Hauptsammlung sind in dem Verzeichnis unter Nr. 1, 3, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 22 und 24 angegeben. Ungefähr ein Drittel der Melodien sind aus denselben zusammengeführt. Die übrigen erscheinen bei Rudnev zum ersten Male im Druck.

Später, 1911 und 1913—14, hat er noch einige Melodien in den unter Nr. 19 und 20 bezeichneten Publikationen veröffentlicht. (Zwei ostmongolische sowie acht[2] Melodien zu burjatischen epischen Märchengedichten.)

Der Kürze halber bezeichnen wir die Hauptsammlung mit R, die ostmongolischen mit RO und die epischen mit: RE.

Die vorliegenden Untersuchungen beziehen sich, außer auf diese drei Publikationen, auch noch auf zwei handschriftliche Sammlungen, die nach 1909 in Prof. Rudnevs Hände gelangt sind und die er auch für seinen Vortrag 1919 benutzt und dabei auch mir bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat. Es sind das die im Verzeichnis unter Nr. 11 und 25 erwähnten Sammlungen Krasin und Vampilov, hier mit KH und VH bezeichnet. Die erstere enthält, die Varianten einbezogen, 29 Melodien, die letztere 41. Die Nummerfolge derselben gestaltet sich hier genau gemäß der handschriftlichen.

Im ganzen gründen sich also unsere Beobachtungen auf ein Material von

241 Melodien (R: 161 + RO: 2 + RE: 8 + KH: 29 + BH: 41).

Diese Gesamtzahl ist nicht hervorragend, das müssen wir gestehen. Es wäre demnach wünschenswert, die vorliegende Arbeit mit weiteren Untersuchungen über noch vorhandene Handschriften und Phonogramme zu ergänzen, auf welche das Verzeichnis unter Nr. 2, 14 und 17 hinweist, die aber vor der Hand nicht verfügbar sind. Nichtsdestoweniger ist das hier zu Gebote stehende Material reichlich genug, um einen vorläufigen Überblick über den Charakter der mongolischen Melodik zu gewinnen. Die dabei gewonnenen Ergebnisse stellen sich klar und ungezwungen ans Licht, und jedenfalls wird die dabei angewendete Methode wenigstens als Experiment von Nutzen sein können.

Geographisch verteilen sich die mongolischen Stämme in drei Gruppen: 1. die eigentlichen Mongolen, innerhalb des chinesischen Reichs, 2. die Burjaten, in Sibirien, nördlich von den ersteren, 3. die Kalmücken, von denen der größte Teil um 1630 nach Südrußland, in die Gegend zwischen Wolga und Don, am kaspischen Meer, ausgewandert, der Rest aber am Altaigebirge verblieben ist.

Die Melodien verteilen sich gleicherweise in drei Hauptgruppen: mongolische, burjatische und kalmückische (fast alle von den Wolga-Kalmücken stammend, bloß eine Melodie von den Altai-Kalmücken). Vergleichshalber finden sich in der Rudnevschen Hauptsammlung zwei tibetanische buddhistisch-liturgische Melodien, sowie eine (in

[1] Verz. Nr. 21.

[2] Im Verz. sind 9 angegeben; doch sind zwei Melodien eigentlich miteinander identisch (S. 13 u. 22).

zwei Teile, Moll und Dur, zerfallende) Kalmücken-Melodie aus der Oper „Fewei" (Solo mit Chor.)

Die geographische Zugehörigkeit der Melodien wollen wir mit folgenden Abkürzungen angeben:

M. (eigentliche Mongolei) — A. (Altai-Kalmücken)
B. (Burjaten) — T. (tibetanisch)
W. (Wolga-Kalmücken) — F. (Oper „Fewei")

Ihrer Anzahl nach verteilen sich die Melodien folgendermaßen:

	R	VH	RD	RE	KH	Summa
M.:	61	7	2	—	29	99
B.:	22	34	—	8	—	64
W.:	73	—	—	—	—	73
A.:	1	—	—	—	—	1
T.:	2	—	—	—	—	2
F.:	2	—	—	—	—	2
	161	41	2	8	29	241

I. Tonalität.

Die tonale Zusammensetzung der Melodien[1] ist meistens pentatonisch, aber teils auch diatonisch oder chromatisch (d. h. auch chromatische Töne enthaltend):

	Pent.	Diat.	Chrom.	Summa
M.:	90	8	1	99
B.:	40	19	5	64
W.:	13	29	31	73
A.:	1	—	—	1
T.:	—	—	2	2
F.:	—	—	2	2
	144	56	41	241

Hieraus ist ersichtlich, daß in der eigentlichen Mongolei die Pentatonik überwiegend vorherrscht, bei den Burjaten die Diatonik daneben einen Platz beansprucht, bei den Wolga-Kalmücken aber die Pentatonik erheblich zurückgedrängt und die Chromatik sogar reichlicher als die Diatonik vertreten ist. Dies alles ist leicht erklärlich, indem die Mongolei ganz und gar der chinesischen (musikalisch: pentatonischen) Kultursphäre angehört, die Kalmücken an der Wolga dagegen seit fast 300 Jahren dem türkisch-arabischen (musikalisch: chromatischen) Einfluß ausgesetzt gelebt haben, die Burjaten aber einerseits, unter der russischen Herrschaft lebend, den Eindrücken der diatonischen russischen Volksmusik nicht ganz entgangen sein können, andererseits doch, im Vergleich zu den südlicheren Mongolen, in ihrer musikalischen Kultur zurückgeblieben und auf einfache rezitative Melodik beschränkt geblieben sind, die in tetrachordaler Gestaltung den diatonischen Halbtonschritt nicht entbehren kann.

Die pentatonische Melodik gestaltet sich, wie bekanntlich, in mannigfacher Weise, je nachdem welche Töne der diatonischen Siebentonleiter als ausgemerzt zu

[1] Vereinzelte, mutmaßlich nur zufällig auftretende Ziertöne außer Acht gelassen.

denken sind[1]. Von den verschiedenen Kombinationen ist am zahlreichsten die eigentliche Hauptpentatonik (Launis: I pent. Skala) vertreten, worin die 4. und 7. Stufe der diatonischen Durtonleiter fehlen, z. B. in C dur (und A moll): g a—c′ d′ e′—g′ a′—c″):

	Hauptpent.	Übrige pent. Komb.	Summa
M.:	64	26	90
B.:	30	10	40
W.:	10	3	13
A.:	1	—	1
	105	39	144

Gering ist daneben die Anzahl der Melodien, die sich gemäß der Wechselpentatonik (Launis: VI pent. Skala) bewegen, worin die 3. und 6. Stufe der diatonischen Molltonleiter (= 1. und 4. Stufe der Durtonleiter) fehlen (z. B. in A moll: d e—g a h—d′ e′—g′ a′), nämlich M: 6 + B: 4 + W: 1 (= 11).

Bei drei Melodien (M) ist es schwer zu entscheiden, ob die Haupt- oder Wechselpentatonik vorhanden ist, z. B. C dur (= A moll): g a—c′ d′ e′—g′ a′—c″, Hauptpent., oder (F dur =) D moll: g a—c′ d′ e′—g′ a′—c″ d″, Wechselpentatonik.

Bei 19 Melodien (M: 12 + B: 5 + W: 2) erscheinen beide genannten pentatonischen Kombinationen nebeneinander abwechselnd in verschiedenen Phrasen oder Phrasengruppen.

Mit einer einzigen Melodie ist die Gegenwechselpentatonik (= Launis: III pent. Skala) vertreten (M), worin die 3. und 7. Stufe der diatonischen Durtonleiter fehlen (z. B. in C dur—A moll: g a—c′ d′—f′ g′ a′—c″).

Bei drei Melodien (M) tritt sie abwechselnd neben der Hauptpentatonik auf; und in einer Melodie (M) wechseln alle drei genannten pentatonischen Kombinationen mit einander ab.

Die alterierte Pentatonik der Japaner (= Launis: VIII pentatonische Skala) erscheint nur in einer Melodie (B), in der also die 4. und 7. Stufe der diatonischen Molltonleiter (= 2. und 5. Stufe der Durtonleiter) fehlen.

Auf die anfangs zitierten Sammlungen verteilen sich die pentatonischen Melodien folgendermaßen:

Hauptpentatonik.

M.

R.: Nr. 3 a, 4, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22 b, 22 d, 23, 25, 26, 27, 28, 30 a, 30 b, 31, 31 a, 34, 36, 38, 113, 114, 115, 117, 117 a, 117 b, 118, 120, 121.

VH.: Nr. 30, 36. — RD.: Nr. 1.

KH.: 1, 1 a, 3, 4, 5 a, 5 b, 5 c, 6, 7, 7 a, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24.

B.

R.: Nr. 40, 41, 43, 46, 47, 49, 52 a, 52 b, 53 a, 53 b, 54.

RE.: Seite 4, 23 a, 23 b, 31.

[1] Armas Launis: Lappische Juoigos-Melodien, 1908. — Die Pentatonik in den Melodien der Lappen (III. Kongreß der IMG, Wien) 1909.

VH.: Nr. 1, 2, 4, 7, 14, 18, 19, 20, 20 a, 22, 23, 28, 70, 259, 360.

W.

R.: Nr. 67, 78, 107 a, 107 b, 107 c, 108 a, 108 b, 109 a, 110, 112.

A.

R.: Beilage I.

Wechselpentatonik.

M.

R.: Nr. 1, 18, 22 e, 35, 35 a, 116.

B.

R.: Nr. 55 d. — VH.: Nr. 13, 26, 27.

W.

R.: Nr. 106.

Unentschieden (Haupt- oder Wechselpentatonik).

M.

R.: Nr. 24, 119, 119 a.

Haupt- und Wechselpentatonik nebeneinander.

M.

R.: Nr. 2, 5, 6, 10, 29, 32. — RO.: Nr. 2.
VH.: Nr. 6, 24, 31. — KH.: 2, 18 a.

B.

VH.: Nr. 8, 15, 17, 254, 256.

W.

R.: Nr. 61, 61 a.

Gegenwechselpentatonik.

M. KH.: Nr. 21.

Haupt- und Gegenwechselpentatonik nebeneinander.

M. R.: Nr. 11, 39. — KH.: Nr. 15.

Haupt-, Wechsel- und Gegenwechselpentatonik.

M. R.: Nr. 3.

Alterierte Pentatonik.

B. VH.: Nr. 5.

Die diatonischen Melodien müßten sich eigentlich nach den Tongeschlechtern, Dur und Moll, gliedern lassen. Diese Einteilung bietet auch keine Schwierigkeiten, wenn man lediglich die Schlußkadenzen im Auge behält (Tonika, Dominante oder Dominantquinte in Dur oder Moll). Aber die Parallelgeschlechter erscheinen meistens dermaßen ineinander verwoben, daß die Art der Schlußkadenz oft einen ziemlich zufälligen Charakter aufweist und mit den übrigen tongeschlechtlichen Merkmalen (Quarten- und Quintensprünge und metrisch starke Position der oben genannten melodischen Haupttöne) im Widerspruch steht. Deswegen begnügen wir uns mit der einfachen Aufzählung der diatonischen Melodien, umsomehr, als die Schlußkadenzen später erörtert werden.

M.

R.: Nr. 14, 22 a, 22 c, 26 a, 30 c, 37. — VH.: Nr. 9, 34.

B.

R.: Nr. 42, 44, 48, 50, 51, 55 a, 55 b, 55 c, 56. — WH.: Nr. 3, 10, 16, 21, 25, 35. — RE.: Seite 8, 13, 15, 16.

W.

R.: Nr. 57, 58, 59, 65, 68, 70, 70 a, 73, 74, 77, 78 a, 88, 90, 91, 91 a, 92, 93, 95, 96, 96 a, 96 b, 96 c, 97, 98, 99, 102, 103, 109, 111.

Die chromatischen Melodien dagegen lassen sich leicht nach der Art der auftretenden alterierten Töne unterscheiden. Am häufigsten erscheint der untere Leitton der Durdominante (D_1 = dorische Sext, also z. B. fis in C dur und a moll oder h in F dur und d moll). Demnächst finden sich die beiderseitigen Leittöne der Molltonika (t_1, und t^1 = napolitanische Sext, also gis und b in C—a, oder cis und es in F—d, oder dis und f in G—e). Vereinzelt erscheinen die unteren Leittöne der Molldominante (d_1) und Mollsubdominante (f_1), sowie der obere Leitton[1] der Durdominante (D^1). Außerdem sind drei Melodien so anorganisch gestaltet oder mangelhaft aufgezeichnet, daß der tonale Charakter nicht bestimmbar ist; das einzige unzweideutige an ihnen ist eben nur die Chromatik. Im Ganzen zeigen sich also dieselben Verhältnisse, wie in jeder beliebigen Auswahl mit Alterationen versehener Melodien. Im einzelnen verteilen sich die chromatischen Melodien, wie folgt:

D_1.

Durmelodien.

W. R.: Nr. 60, 62, 76, 84, 89, 101.
T. R.: Beilage II a. — F. R.: Beilage III (2. Teil).

Mollmelodien.

W. R.: Nr. 63, 64, 71, 79, 83, 86, 94, 100, 104.
B. WH.: Nr. 12.

t_1.

M. R.: Nr. 33. — F. R.: Beilage III (1. Teil).
W. R.: Nr. 77 a, 82, 87, 105.

t^1.

B. R.: Nr. 45.
W. R.: Nr. 59 a, 66, 72, 72 a, 75, 85.

D_1 und t_1.
W. R.: Nr. 69.

t_1 und d_1.
W. R.: Nr. 80.

D_1 und d_1.
W. R.: Nr. 81, 86 a.

D_1, d_1 und f_1.
W. R.: Nr. 81 a.

D_1, t_1, d_1 und f_1,
W. R.: Nr. 58 a.

D^1.
T. R.: Beilage II b.

Unbestimmbar.

B. WH.: Nr. 11, 32, 33.

II. Kadenzen.

Die allgemeine tonale Physiognomie der Melodik wird durch die pentatonische, diatonische oder chromatische Zusammensetzung des angewendeten Tonmaterials be-

[1] Eigentlich im Abstand einer Viertelstufe notiert (h—ces).

dingt. Ihre spezielle Ausgestaltung kommt in den Kadenzen zum Ausdruck. Die melodischen Kadenzen dienen zur Hervorhebung der melodischen Haupttöne: Tonika, Dominante und Dominantquinte (nicht etwa der Subdominante, die nur in der Harmonik sich ebenbürtig zu den zwei erstgenannten gesellt.) Neben diesen Haupttönen des herrschenden Tongeschlechts haben auch diejenigen der Paralleltonart ihre Bedeutung (analog den der Paralleltonart entstammenden „Nebendreiklängen" in der Harmonik) als Gegensatz und Abwechslung. Eine Sonderstellung nimmt die Molldominante als Terz des Durgeschlechts ein, indem sie neben den Haupttönen desselben in hervorragender Weise kadenzbildend auftritt. Da die genaue Darlegung aller Kadenzen eine eingehende Erkenntnis des textlichen Inhalts voraussetzt, wollen wir in diesem Zusammenhange uns auf die Schlußkadenzen der Melodien beschränken, wodurch allerdings die Erörterung der tongeschlechtlichen Merkmale durchaus nicht erschöpft wird. Indessen genügt es zur allgemeinen tongeschlechtlichen Klassifizierung der Melodien. Dabei bedienen wir uns folgender Abkürzungen:

T.: Durtonika,
t.: Molltonika,
D.: Durdominante,
d.: Molldominante,
Dq.: Dominantquinte in Dur,
dq.: Dominantquinte in Moll,
S.: Subdominante in Dur,
s.: Subdominante in Moll.

	T.	D.	Dq.	t.	d.	dq.	S.	unbestimmbar	Summa
M.:	24	42	7	14	10	1	1	—	99
B.:	10	13	18	3	15	2	—	3	64
W.:	15	22	9	11	15	1	—	—	73
A.:	1	—	—	—	—	—	—	—	1
T.:	—	—	—	—	2 (Durterz)	—	—	—	2
F.:	—	—	—	1	1 „	—	—	—	2
	50	77	34	29	43	4	1	3	241

Die Vorliebe für Dominantschluß ist demgemäß allgemein in den mongolischen Melodien. Bei den Burjaten, wo die musikalische Kultur am primitivsten, überragt im Durgeschlecht sogar die Kadenz der Dominantquinte, in der eigentlichen Mongolei dagegen im Mollgeschlecht diejenige der Tonika. Das gegenseitige Verhältnis der Tongeschlechter steht zu Gunsten von Dur:

	Dur	Moll	unbestimmbar	Summa
M.:	74	25	—	99
B.:	41	20	3	64
W.:	46	27	—	73
A.:	1	—	—	1
T.:	2 (Durterz)	—	—	2
F.:	1	1	—	2
	165	73	3	241

Auf die angegebenen Quellen verteilen sich die Schlußkadenzen in folgender Weise:

T.

M. R.: Nr. 11, 19, 22 b, 22 c, 28, 30 a, 30 b, 30 c, 32, 34, 36, 114, 117,

117 a, 117 b, 120. — RO.: Nr. 1. — VH.: Nr. 6. — KH.: Nr. 2, 4, 7, 7 a, 16, 24.

B. R.: Nr. 40, 53 a, 55 c. — RE.: Seite 16. — VH.: Nr. 10, 20, 20 a, 22, 23, 35.

W. R.: Nr. 60, 61, 65, 95, 96, 96 a, 96 b, 96 c, 97, 99, 108 a, 108 b, 109, 109 a, 111.

A. R.: Beilage I.

D.

M. R.: Nr. 2, 3, 3 a, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 18, 23, 25, 26, 26 a, 27, 37, 38, 39, 113, 116, 118. — VH.: Nr. 24, 30. — KH.: Nr. 1, 1 a, 5 a, 5 b, 5 c, 6, 8, 11, 14, 17, 18, 18 a, 19, 20, 21, 22.

B. R.: Nr. 45, 46, 47, 48, 50, 52 a, 52 b, 53 b, 54. — VH.: Nr. 13, 254, 360. — RE.: Seite 23 a.

W. R.: Nr. 57, 59, 62, 66, 70, 72, 74, 75, 77 a, 78, 78 a, 84, 85, 91, 91 a, 93, 101, 106, 107 a, 107 b, 107 c, 112.

Dq.

M. R.: Nr. 1, 17. — VH.: Nr. 34. — KH.: Nr.: 3, 9, 15, 23.

B. R.: Nr. 43, 44, 49, 55 a, 55 b. — RE.: Seite 4, 8, 13, 15. — VH.: Nr. 1, 4, 5, 14, 21, 25, 70, 256, 259.

W. R.: Nr. 61 a, 67, 70 a, 73, 76, 88, 89, 103, 110.

t.

M. R.: 12, 20, 21, 24, 31, 31 a, 115, 119, 119 a, 121. — RO.: Nr. 2. — KH.: Nr. 10, 12, 13.

B. R.: Nr. 42, 56. — VH.: Nr. 16.

W. R.: Nr. 58, 59 a, 68, 71, 77, 82, 86, 87, 90, 92, 98.

F. R.: Beilage III (1. Teil).

d.

M. R.: Nr. 14, 15, 22 a, 22 d, 22 e, 33, 35, 35 a. — VH.: Nr. 31, 36.

B. R.: Nr. 41, 51, 55 d. — RE.: Seite 23, 31. — VH.: Nr. 2, 3, 7, 8, 17, 18, 19, 26, 27, 28.

W. R.: Nr. 58 a, 63, 64, 69, 72 a, 79, 80, 81, 81 a, 83, 86 a, 94, 100, 104, 105.

T. R.: Beilage II a, II b.

F. R.: Beilage III (2. Teil).

dq.

M. R.: Nr. 29. — B. VH.: Nr. 12, 15. — W. R.: Nr. 102.

S.

M. VH.: Nr. 9.

Unbestimmbar.

B. VH.: Nr. 11, 32, 33.

III. Ambitus.

Für den melodischen Charakter ist der tonale Umfang (Ambitus) von großer Bedeutung. Von ihm aus lassen sich die Melodien in primitiv-rezitativische, liedmäßig geformte und solistisch-virtuose unterscheiden. Bei den erstgenannten herrscht der Umfang einer Quarte (Tetrachord) oder Quinte (Pentachord) und bei den

liedmäßigen derjenige einer Oktave, während die letztgenannten sich bis zu $1^1/_2$ und 2 Oktaven ergehen (mit Hilfe des bei den Orientalen üblichen Falsetts). Zu den engbegrenzten Melodien gehören die meisten rituellen Gesänge, sowohl des buddhistischen wie des Schamanenkultus, auch bei denjenigen Stämmen, wo die Melodik sich sonst zu großer Beweglichkeit entwickelt hat.

Bei der Aufzählung der Melodien nach ihrem Ambitus berücksichtigen wir in der Unterteilung der Gruppen sowohl die allgemeine Art der Tonalität (pent., diat., chrom.) als auch die speziellen Tonstufen, zwischen denen die Tongänge sich bewegen.

Primitiv-rezitativische Melodik.

	Unisono	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Summa
M.	—	—	—	—	3	3
B.	—	1	5	11	19	36
W.	3	—	2	—	2	7
A.	—	—	1	—	—	1
T.	—	—	1	1	—	2
	3	1	9	12	24	49

Unisono. W. (rit.). R.: Nr. 107 a, 107 b, 107 c.
Ganztonschritt. B. R.: Nr. 54.
Terz, kleine, pent. (d und D) B. RE.: Seite 31.
diat. (d—D) T. R.: Beilage II a.
" große, pent. (T—d) B. VH.: Nr. 1, 14, 20, 20 a.
W. (rit.). R.: Nr. 108 a, 108 b.
A. R.: Beilage I.
Quarte, reine, pent. (D und T′) B. R.: Nr. 52 a, 52 b.
(D, t und T′) B. R.: Nr. 53 b.
(d, D und t) B. VH.: Nr. 2, 28. — RE.: S. 23, 23 a.
diat. (D, dq und T′) B. RE.: Seite 16.
(D—T′, lyd. Tetrachord) B. R.: Nr. 42, 55 c.
(Dq—D, phryg. Tetrachord) B. VH.: Nr. 3.
" verminderte[1] chrom. (d, D und D[1]) T. R.: Beilage II b.
Quinte, reine, pent. (T—D) M. (rit.) R.: Nr. 17, 30 a, 30 b.
B. VH.: Nr. 5.
(d—dq) B. R.: Nr. 55 d. — VH.: Nr. 26, 27.
W. (rit) R.: Nr. 106.
(f—t) B. R.: Nr. 41. — VH.: Nr. 18, 19, 70, 256, 259. — RE.: Seite 4.
diat. (T—D, Durpentachord) B. R.: Nr. 55 b. — VH.: Nr. 35.
W. R.: Nr. 96 b.
(f—t, Mollpentachord) B. RE.: Seite 8, 13, 15.
" verminderte, diat. (dq_1—S) B. R.: Nr. 55 a. — VH.: Nr. 21.
chromat. (D_1—T′) B. VH.: Nr. 11[2].

[1] Eigentlich: Kleine Terz + $^1/_4$-Tonstufe.
[2] In tonaler Beziehung eigentlich unbestimmbar.

Beim Überblick zeigt es sich, daß die primitive rezitativische Melodik bei den Burjaten vorherrschend ist, aber sich auch im rituellen Gesang der übrigen Mongolenstämme, bis zu den Kalmücken, erhalten hat, sowie bei den Tibetanern, in deren Mitte der Hauptsitz des buddhistischen Kultus besteht. — Merkwürdigerweise ist das dorische Tetrachord, das in der altgriechischen Musiktheorie einen hervorragenden Platz einnimmt, in diesen asiatischen altertümlichen Melodien gar nicht vertreten. Dagegen lassen sich interessante Parallelen mit gregorianischem Gesang aufweisen:

VI Psalmton = Trichord T—d.

IV Psalmton (vgl. Gloria in festis simplicibus) = d, D, t, (dq). Diese beiden Typen sind am reichlichsten von allen vertreten.

Liedmäßige Melodik.

	Sexte	Septime	Oktave	None	Summa
M.	7	3	15	13	38
B.	7	7	8	3	25
W.	11	4	20	17	52
F.	—	1	1	—	2
	25	15	44	33	117

Sexte, kleine, Dreiklang (d, t, T') M. R.: Nr. 15.
diat. (d—T') M. R.: Nr. 22 a.
B. R.: Nr. 48.
(dq_1—D) W. R.: Nr. 95, 96, 96 a, 96 c.
chrom. (d—T') W. R.: Nr. 100.
(dq_1—D) W. R.: Nr. 76.
große, pent. (D_1—d) M. R.: Nr. 13, 16. — WH.: Nr. 6. — KH.: Nr. 5 b.
B. WH.: Nr. 254.
(T—t) B. R.: Nr. 40, 49.
W. R.: Nr. 110.
diat. (D_1—d) M. R.: Nr. 14.
B. R.: Nr. 50. — WH.: Nr. 16.
W. R.: Nr. 57, 93.
chrom. (D_1—d) M. R.: Nr. 59 a, 75.
(t_1—D_1) B. WH.: Nr. 32[1].
Septime, kleine, pent. (D_1—S) M. R.: Nr. 39.
(t_1—D) B. WH.: Nr. 13, 22.
(Dq—T') B. WH.: Nr. 360.
(d—Dq') B. R.: Nr. 46.
diat. (t_1—D) B. R.: Nr. 56.
(dq_1—t) W. R.: Nr. 97.
(d—Dq') M. R.: Nr. 22 c.
chrom. (d—Dq') F. R.: Beilage III (1. Teil).
(D_1—d') W. R.: Nr. 101.
(D—S') W. R.: Nr. 85.

[1] Eigentlich unbestimmbar.

große, pent. (T—dq) B. WH.: Nr. 8, 17. — W. R.: Nr. 61.
diat. (T—dq) M. WH.: Nr. 9.
Oktave, verminderte, chrom. (D_1—S′) W. R.: Nr. 84.
(t_1—D′) W. R.: Nr. 87.
„ enharmonische, chrom. (t_1—D′[1]) B. WH.: Nr. 33[1].
„ reine, pent. (D_1—D) M. R.: Nr. 10, 26, 27, 38. — RO.: Nr. 1. — KH.: Nr. 11.
B. R.: Nr. 43. — WH.: Nr. 7, 14, 23.
W. R.: Nr. 78, 112.
(t_1—t) M. R.: Nr. 11.
(T—T′) M. WH.: Nr. 36.
B. R.: Nr. 53 a.
(Dq—Dq′) M. KH.: Nr. 21.
(d—d′) M. R.: Nr. 22 e. — KH.: Nr. 5 c, 10, 12.
B. WH.: Nr. 15.
diat. (D_1—D) M. R.: Nr. 26 a.
B. WH.: Nr. 25.
W. R.: Nr. 65, 78 a, 91, 91 a, 99, 111.
(t_1—t) W. R.: Nr. 92.
(T—T′) M. WH.: Nr. 34.
(Dq—Dq′) W. R.: Nr. 73, 98.
chrom. (D_1—D) W. R.: Nr. 66, 72, 72 a.
(t_1—t) W. R.: Nr. 94.
(T—T′) F. R.: Beilage III (2. Teil).
(d—d′) W. R.: Nr. 63, 80, 105.
None, pent. M. R.: Nr. 1, 3 a, 4, 5, 6, 8, 9, 31, 31 a. — KH.: Nr. 3, 5 a, 22, 23.
W. R.: Nr. 61 a, 67, 109 a.
diat. B. R.: Nr. 44, 51.
W. R.: Nr. 59, 68, 70 a, 74, 77, 102, 109.
chrom. B. R.: Nr. 45.
W. R.: Nr. 60, 64, 69, 77 a, 79, 86 a, 104.

Beim Überblick zeigt sich wiederum bei den Burjaten die Vorliebe für engeren Umfang (Sexte und Septime), während bei den übrigen Stämmen der Umfang der vollen Oktave oder None überwiegt. Der Hauptteil der liedmäßigen Melodik fällt aber den europäischen (Wolga-) Kalmücken zu.

Solistisch-virtuose Melodik.

Eine intervallenmäßige Weiterteilung dieser letzten Melodiengruppe halten wir für unbeträchtlich. Das Charakteristische ist die ungewöhnliche Erweiterung des melodischen Umfangs als solcher. Wenig Bedeutung liegt darin, ob sie eine Terz, Quarte oder Quinte über die Oktave hinaus, oder gar volle zwei Oktaven beträgt. Der melodische Charakter des Tonganges wird durch diese Verschiedenheiten nur unerheblich beeinflußt.

	pent.	diat.	chrom.	Summa
M.	55	2	1	58
B.	1	1	1	3
W.	—	5	9	14
	56	8	11	75

pent. M. R.: Nr. 2, 3, 7, 12, 18, 19, 20, 21, 22 b, 22 d, 23, 24, 25, 28, 29, 32, 34, 35, 35 a, 36, 113, 114, 115, 116, 117, 117 a, 117 b, 118, 119, 119 a, 120, 121. — WH.: Nr. 24, 30, 31. — RO.: Nr. 2. — KH.: Nr. 1, 1 a, 2, 4, 6, 7, 7 a, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 18 a, 19, 20, 24.

B. R.: Nr. 47.

diat. M. R.: Nr. 30 c, 37.

B. WH.: Nr. 10.

W. R.: Nr. 58, 70, 88, 90, 103.

chrom. M. R.: Nr. 33.

B. WH.: Nr. 12.

W. R.: Nr. 58 a, 62, 71, 81, 81 a, 82, 83, 86, 89.

Der Überblick erweist, daß der Löwenanteil auf die pentatonischen Melodien der eigentlichen Mongolei fällt, von denen wiederum eben die Mehrzahl den virtuosmäßigen Umfang besitzt. Der Zusammenhang erklärt sich daraus, daß die sparsam besetzte pentatonische Tonleiter in der Höhe und Tiefe einen Ersatz für das fehlende Tonmaterial findet.

Das gegenseitige Verhältnis der aus dem verschiedenen Ambitus hergeleiteten dre melodischen Typen erhellt aus folgender Zusammenstellung:

	prim.-rez.	Liedm.	sol.-virt.	Summa
M.	3	38	58	99
B.	36	25	3	64
W.	7	52	14	73
A.	1	—	—	1
T.	2	—	—	2
F.	—	2	—	2
	49	117	75	241

IV. Rhythmik.

In rhythmischer Hinsicht unterscheiden wir die Art der verschiedenen metrischen Einheiten: Taktfüße, Phrasen, Perioden. Was die beiden letztgenannten betrifft, ist besondere Vorsicht geboten, indem sie erst durch einsichtsvolle Behandlung der Texte endgültig einwandfrei analysiert werden können. Indessen sind die allgemeinen Umrisse in der Hauptsache auch schon aus musikalischen Merkmalen erkennbar.

Taktfüße.

Die gerade Taktart ist weitaus vorherrschend, wie überhaupt im „äußersten Osten". Verhältnismäßig gering ist die Anzahl der Melodien mit dreiteiligen Taktfüßen ($^3/_8$, oder $^3/_4$ mit einer Hebung, = Walzertakt), noch geringer diejenige der

Melodien im „Dreiwechseltakt" ($^1/_4 + {}^2/_4 = {}^3/_4$ mit zwei Hebungen, = Masurkatakt). Ganz vereinzelt kommt der Fünfwechseltakt ($^2/_8 + {}^3/_8$ oder $^2/_4$ und $^3/_4 = {}^5/_4$ mit zwei Hebungen), sowie die dreiteilig alterierten Taktarten $^6/_8 + {}^3/_8 = {}^9/_8$ mit zwei Hebungen, und $^6/_8$ oder $^6/_4$ mit einer Hebung) vor. Dagegen ist die freiwechselnde Taktart (in der Kombination beliebig abwechselnder $^2/_4$- und $^3/_4$-Takte) besonders bei den Burjaten geläufig.

	zweiteil.	dreiteil.	dreiwechs.	fünfwechs.	freiwechs.	dreiteil. alt.	Summa
M.	68	10	7	—	13	1	99
B.	28	7	4	1	23	1	64
W.	53	8	1	—	11	—	73
A.	1	—	—	—	—	—	1
T.	—	1	—	—	1	—	2
F.	—	2	—	—	—	—	2
	150	28	12	1	48	2	241

Zweiteilig

M. R.: Nr. 1, 2, 3, 3 a, 5, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 20, 22 a, 23, 24, 25, 26, 26 a, 28, 30 a, 30 c, 32, 33, 34, 35 a, 36, 37, 38, 113, 114, 115, 116, 117, 117 a, 117 b, 118, 120, 121. — WH.: Nr. 6, 9, 24, 36. — KH.: Nr. 1 a, 2, 3, 4, 5 a, 5 b, 5 c, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 15 a, 16, 17, 18, 18 a, 19, 21, 22, 23.

B. R.: Nr. 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 52 a, 52 b, 53 a, 53 b, 55 a, 55 b, 55 d, 56. — RE.: S. 13, 23 a, 31. — WH.: Nr. 13, 16, 17, 20, 20 a, 23, 70.

W. R.: Nr. 57, 58 a, 60, 61, 61 a, 62, 68, 69, 70 a, 71, 72 a, 73, 74, 75, 76, 77, 77 a, 78, 78 a, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 86 a, 89, 90, 91, 91 a, 92, 93, 94, 95, 96, 96 a, 96 b, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107 a, 107 b, 107 c, 109, 109 a, 110, 111.

A. R.: Beilage I.

Dreiteilig.

M. R.: Nr. 16, 17, 21, 27, 29, 31, 31 a, 35. 39, 119.

B. R.: Nr. 55 c. — RE.: Seite 4, 15, 16. — WH.: Nr. 15, 19, 254.

W. R.: Nr. 63, 64, 65, 66, 82, 88, 96 c, 112.

T. R.: Beilage II b.

F. R.: Beilage III (1. und 2. Teil, dazu eine Coda im zweiteil. Takt).

Dreiwechs.

M. R.: Nr. 6, 7, 22 c, 30 b. — KH.: Nr. 7, 7 a, 20.

B. R.: Nr. 48, 54. — WH.: Nr. 4. — RE.: Seite 23.

W. R.: Nr. 87.

Fünfwechs.

B. WH.: Nr. 7.

Freiwechs.

M. R.: Nr. 4, 12, 13, 22 b, 22 d, 22 e. — WH.: Nr. 30, 31, 34. — RO.: Nr 1, 2. — KH.: Nr. 13, 24.

B. BH.: Nr. 1, 2, 3, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 35, 256, 259, 360. — RE.: Seite 8.
W. R.: Nr. 58, 59, 59 a, 67, 70, 72, 79, 81 a, 106, 108 a, 108 b.
T. R.: Beilage II a.

dreiteil. alt.

M. R.: Nr. 119 a.
B. R.: Nr. 45.

Phrasen (Zeilen).

Die Mehrzahl der Phrasen ist, allem Anscheine nach, *vierhebig*, wie fast überall, in jeder Musik. Doch treten sowohl zwei- bis dreihebige, als auch fünf- bis sechshebige daneben auf, teils in der ganzen Melodie vorwaltend, teils mit vierhebigen oder untereinander abwechselnd. Bei einigen Melodien hat man den Eindruck, daß der erste volle Taktfuß als Auftakt aufzufassen ist. Gewöhnliche Auftakte (mit bloßer Senkung) erscheinen nur selten, was wohl mit der Sprache zusammenhängt.

	vierheb.	zweiheb.	dreiheb.	fünfheb.	sechsheb.	vier- u. zweiheb.	vier- u. sechsheb.	vier- u. fünfheb.	zwei- u. dreiheb.	vier- und dreiheb.	fünf- u. sechsheb.	zwei- u. fünfheb.	zwei- u. sechsheb.	drei- od. vierer- bei versch. Phr.	Summa
M.	34	2	2	1	7	22	7	3	5	2	1	1		12	99
B.	28	4	2	6	5	5	5	2	—	—	1	1		5	64
W.	41	4	—	2	—	12	7	1	1	1	1	—		3	73
A.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—		1	1
T.	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—		—	2
F.	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—		—	2
	103	10	4	10	13	41	19	6	6	3	3	2		21	241

Beim Überblick fällt es auf, daß die vierhebigen Phrasen bei den *europäischen* (Wolga-) *Kalmücken* am entscheidensten vorwalten, bei den eigentlichen Mongolen aber sich in auffallendem Maße mit zweihebigen vermischen.

Perioden.

Der gebräuchlichste Periodenbau ist, wie fast überall, die palinodische Vereinigung *zweier Zeilenpaare*. Daneben finden sich zahlreiche kürzere, stichisch (wahrscheinlich unendlich) wiederholte Gruppen, besonders bei den Burjaten. Auch längere Periodenbildungen treten auf, bis acht oder sogar mehr Zeilen; die exakte Analyse der Bauart ist aber (aus oben angeführten Gründen) in diesem Zusammenhang nicht gut ausführbar, würde wohl auch wegen des knappen Materials wenig ersprießlich ausfallen.

	einzeil.	zweizeil.	dreizeil.	vierzeil.	fünfzeil.	sechszeil. 3 + 3,	2 + 2 + 2,	siebenzeil.	achtzeil.	mehr als achtzeil.	Summa
M.	1	17	14	33	8	8	5	2	7	4	99
B.	12	22	12	13	—	1	—	1	1	2	64
W.	4	2	3	33	11	2	10	2	4	2	73
A.	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1
T.	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2
F.	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1	2
	19	41	30	80	19	11	15	5	12	9	241

Hier sehen wir wiederum die primitive, stichische Bauart bei den Burjaten am meisten vertreten, die regelmäßig vierzeilige aber bei den europäischen (Wolga-)Kalmücken.

V. Rückblick.

Es erübrigt noch, für eine ins einzelne ausgeführte melodische Analyse, die Darstellung der vorkommenden Intervallschritte in ihren gegenseitigen Verhältnissen. Indessen würde eine Aufzählung derselben kaum der dazu erforderlichen Mühe entsprechen. Denn, abgesehen von der in der Pentatonik selbstverständlichen größeren Anzahl melodischer Sprünge, würde das Gesamtbild kaum etwas Bemerkenswertes darbieten. Dabei ist noch zu beachten, daß für eine wesentliche Charakteristik der Intervallverhältnisse auch die Folge der Intervalle und die metrische Stellung derselben von Bedeutung ist. Diesbezügliche Untersuchungen sind aber nicht einmal für die landläufigste Normalmelodik angestellt worden (etwa Schuberts und Schumanns Lieder, mit einander daraufhin verglichen). Somit würde eine entsprechende Darlegung der melodischen Verhältnisse der vorliegenden Sammlung mindestens eine vorzeitige Arbeit sein.

Dasselbe gilt auch in bezug auf die eventuelle Einzeldarstellung der rhythmischen Elemente, nämlich der inneren metrischen Gliederung der Taktfüße. Ebenso wenig wie das Aufzählen der Sekund-, Terz-, Quart- und Quintschritte kann das Systematisieren der Spondeen, Daktyle usw. an und für sich zu ersprießlichen Ergebnissen führen, es sei denn, daß auch hierbei die Folge und metrische Stellung derselben mit in Betracht gezogen wird. Aber hier fehlen ebenfalls die grundlegenden noringebenden Untersuchungen.

Man wird uns also kaum zum Vorwurf machen, daß wir unsere Ausführungen hierbei abschließen und uns mit einem zusammenfassenden Rückblick auf das Dargelegte begnügen.

Die Merkmale primitiver Musik häufen sich bei den Burjaten von allen Seiten: 1) engbegrenzter Ambitus, 2) knappe stichische Form, 3) vermiedene Tonikakadenz, 4) häufig benutzte freiwechselnde Taktart, 5) Verwandtschaft mit ritueller Musik. Bei den Kalmücken an der Wolga macht sich teils arabischer, teils europäischer Einfluß geltend: Vorliebe für 1) Chromatik, 2) liedmäßiger Ambitus, 3) vierhebige Phrasen und 4) vierzeilige Perioden. Bei den eigentlichen Mongolen herrscht 1) die Pentatonik in verschiedenen Abarten, 2) virtuoser (Falsett-)Ambitus, 3) Mannigfaltigkeit der Phrasenkombinationen, alles Kennzeichen der chinesischen Musikkultur.

Trotzdem das dargebotene Material nicht umfangreich ist, läßt doch die konsequente Art der Ergebnisse darauf schließen, daß es in diesem Fall doch in der Hauptsache dem Zweck genügt hat.

Giovanni Battista Sammartini

Von

Robert Sondheimer, Berlin

Zunächst einige kritische Vorbemerkungen:

Die deutsche Forschung hat sich wenig mit G. B. Sammartini beschäftigt, ihre Stellung zu ihm ist deswegen unentschieden. Wo einmal Urteile gewagt werden, sind sie oberflächlich oder irrig. Es erübrigt sich, Namen zu zitieren. Demgegenüber steht Torrefrancas Artikelserie in der Rivista musicale italiana 1913/14, die allen Ruhm als Schöpfer der Sinfonie ihm zuweisen möchte. Ich zögere nicht (unbeeinflußt besonders von Torrefrancas späteren Aufsätzen, die sich leider in der Tendenz von außerkünstlerischen, nationalistischen Perspektiven leiten lassen, die er selbst doch Riemann vorwerfen zu müssen glaubt), jene Arbeiten zu den besten zu zählen, die über die vorklassische Zeit neuerdings geschrieben wurden, und zwar deswegen, weil Torrefranca aus dem Objekt Erkenntnisse hervorzuholen versteht, mit künstlerischer, rezeptiver Intuition in dessen Gefühlwelt eindringt. Seine Darstellung der künstlerischen Persönlichkeit Sammartinis als Sinfoniker sollte durch Übersetzung allgemeiner zugänglich gemacht werden. Dagegen ist seine Arbeit zeitgeschichtlich nicht genügend fundiert und daher einseitig. (Torrefranca spricht zwar von verschiedenen italienischen Schulen, aber man sucht vergebens nach Beweisen für die Stellung der Sammartinischen Sinfonie innerhalb ihrer Epoche). Ja, den auf den Schild erhobenen Künstler kennt Torrefranca nur unvollständig, denn er hat Sammartinis Kammermusik unberücksichtigt gelassen (siehe Riv. mus. ital. 1915, S. 441), sein wichtigstes und bedeutungsvollstes Schaffensgebiet[1].

[1] Ähnliche Bedenken treffen Riemann und die Wiener Forschung. Daß nicht gründlicher in die Materie Einsicht genommen wurde, beruht nicht nur in der Not der jungen Wissenschaft und in der Schwierigkeit, von der Materie Kenntnis zu nehmen, sondern mehr in der tiefer liegenden Ursache, daß die Methode kunstgeschichtlicher Bezwingung immer noch Einzelnes herausgreifen zu können vermeint, daß nicht klar erfaßt ist, wie die Objekte der Kunst der „Erkenntnis" zugeführt werden (über die Kunst an sich als Möglichkeit handelt die Ästhetik). Kunstgeschichte ist in erster Linie Stilgeschichte, denn diese vermittelt die Erkenntnis der Entwicklung der Kunst. (Der Schöpfer der Kunstobjekte, der mit seiner Person nur mittelbar zum Kunstobjekt gehört, mithin das Biographische, steht in zweiter Linie. Dagegen vgl. Abert, Archiv für Musikwissenschaft Juli 1920.) Die Stilgeschichte kann sich niemals auf einen gegebenen Punkt fixieren, sondern wird erst wirksam als vergleichende Wissenschaft. An Vergleichen hat es natürlich nicht gefehlt, aber relativ ist zu wenig und dieses nicht grundlegend geschehen. (Selbst Riemann, der auf das „Phänomen" Stamitz stößt, beeilt sich nicht trotz vorhandenen Materials, alle Winkel zu durchstöbern, er kennt nur den späten Stamitz und die jüngeren Mannheimer werden oberflächlich abgetan; die Wiener Forschung, die mit Monn nicht gerade sicher gegen Riemann auftrat, hat in die ihr bekannten 66 Sinfonien Wagenseils nur so teilweise Einsicht genommen, daß ihr dessen Meistersinfonien entgangen sind, die von Stamitz unabhängig, das eigentliche Beweisstück abgegeben hätten. Bedauerlich insbesondere darum, weil dadurch die Auswahl vorklassischer Sinfonien in den „Denkmälern" nicht zulänglich geraten ist.) So wird auch die einseitige Anpreisung Sammartinis durch Torrefranca erklärlich (Rivista mus. ital. 1915 S. 438: »il vero creatore della sinfonia moderna e l'inspiratore tanto della scuola tedesca (di Mannheim), quanto della scuola viennese (Monn)«), denn weil der geschichtliche Zusammenhang mager bleibt, ist es „allzumenschlich", zu preisen, was man kennt, mit Unbekannterem sich abzufinden, indem es nur unter dem Strahl einer Hauptsonne betrachtet wird.

Das Problem der Zeit war, der Suite[1] zu entrinnen, eine neue Konstruktion des Aufbaues durchzuführen. Großformal äußert es sich in der Verdrängung der starren Suiteneinheit durch dualistische Mannigfaltigkeit, in der sprachlichen Ausgestaltung (also in der Konstruktion der kleineren Unterteile) durch Ablösung des motivischen von einem thematisch-periodisierten Verlauf[2]. Diese zwei Momente sind auseinander zu halten, denn sie äußern sich beide nicht stets gleichzeitig oder gleich stark.

Es dauerte lange, bis der erste Sinfoniesatz von den primären großformalen Forderungen zu bedeutungsvollerer Ausgestaltung jeglicher Einzelheit überging. Viel früher wird mit der thematischen Periodisierung im ersten Satz der Trio-Kammermusik begonnen (Pergolese), aber zu diesem Zeitpunkt ist der Dualismus in seiner schärfsten Ausprägung als formaler Kontrastdualismus noch wenig hervortretend, denn nach dem Thema wird der Verlauf suitenhaft und die sich heraushebende Stelle des Nebenthemas ist fast eher nur eine Betonung und ein Ausruhen nach vollzogener Modulation in die Oberdominante, als schon eine formal gestaltete Kontraststelle. Aus diesem Grunde haben diese Sätze bei Tartini und Pergolese noch wenig mit modernem Sonatensatz zu tun; eher scheint ihre Behandlung später in den zweiten Sätzen fortgesetzt zu werden, wo nach dem Thema kleinere Abschnitte aus ihm herausgezogen, und sequenzartig Verlängerung und Abschluß des Satzteils erreicht zu werden pflegte. (Die zweiten Sätze kommen gleichzeitig und nicht vorher von der suitenhaften zur thematisch-periodisierten Gestaltung, womit die immer wieder ausgesprochene These, der Sonatensatz sei von der Lied- oder Tanzform abgeleitet [Richard Wagner, Riemann, Torrefranca], schon widerlegt ist[3].) Zu größerer Form gelangen sie erst nachträglich). Sammartinis Stellung, die sich mitten im Kampf befindet, wird durch seine Kammermusik folgendermaßen geklärt: Im ersten Satz erobert er in neuem formalen Aufbau den Kontrastdualismus und damit die Form der modernen Sonate, aber es geschieht mit einer Ausführung der einzelnen Unterteile, die noch stärker motivisch als thematisch gestaltet ist. Er stellt die zweite Phase der Umwälzung dar (die erste Pergolese, Tartini), die im ersten Satz sich erst klar die neue großformale Konstruktive erringen mußte, bevor in der dritten Phase (Stamitz) thematisch periodisierte Einzelgestaltung mit ihr vereinigt werde. (Mit dieser historischen Entwicklung wird vollends jene Lied- und Tanzthese hinfällig, denn sie beweist das Werden des ersten Sonatensatzes aus einer eigenen formalen Gestaltung). Im zweiten (langsamen) Satz führt Sammartini die thematische Periodisierung durch und weiß vor allem sie schon mit größerer Form zu kombinieren; aber wenn er auch weit über

[1] Die Suite, nicht als Satzfolge, sondern als konstruktives Prinzip verstanden, hat die gleichzeitige Mehrstimmigkeit des Kontrapunktes in ein homophones Nacheinander verwandelt. In diesem fortwährenden Nacheinander des motivischen Einsatzes besitzt sie den konstruktiven Faden, um beliebig lang den Satz zu spannen. (Vgl. W. Fischer, „Zur Entwicklungsgeschichte des klass. Wiener Stils", österr. Beihefte Nr. 3; meine Formulierungen sind unabhängig von ihm gefaßt worden.)

[2] Beides steht in engster Verbindung miteinander. Denn weil das Motiv an sich zu gering ist, um allein zu bestehen, bedarf es seiner Fortsetzung, der Suite, während der Dualismus schließlich gewichtigere Grundeinheiten (Themen) braucht, wenn er Gegenüberstellungen ohne Suitenbehelf und unbedeutende Tuttis veranstalten will. (Thema eine Einheit aus mehreren Motiven mit Kadenzierung). So entstand der thematisch periodisierte Stil.

[3] Thematische Periodisierungen waren schon vorher vorhanden (Händel und Rameau erreichen am Ende des Barock ausgedehnte thematische Bildungen), aber man dachte nicht daran, sie konstruktiv zu einem größeren Satzbau zu verwenden. Sie gelten als kleine Sätze, über die hinaus es keine Erweiterung zu geben schien.

den gebundenen (Sequenz-)Verlauf (eines Tartini) hinweggelangt, die Art der Entstehung bei den einzelnen Weiterbildungen, die Verwendung der kompositorischen Mittel verläugnen immer noch nicht ein älteres Denken. Im dritten (Menuett-)Satz vollzieht sich die Entwicklung analog von motivischem Suitenverlauf zu thematisch weiten Gebilden. (Erst nachdem die thematische Basis so allgemein geworden ist, können sich gleichzeitig das neue Volkslied und Tanz erheben). Der Übergang vom Barock zum klassischen Zeitalter (von 1730—1760 vollzogen) wird zentral von Sammartini verkörpert[1]. Dies soll jetzt eingehender belegt werden.

* * *

Die Sarasin-Sammlung der Basler Univ.-Bibl. besitzt 40 Kammermusikwerke (den sechs ersten Trios fehlt die erste Violinstimme), bis auf die fälschlich als Violinkonzerte registrierten Konzertini (die Londoner Nocturnes), die Quartette für drei Violinen und Baß sind, nur Triosonaten. Der Vorname Giov. Batt. fehlt bei den Kammermusikwerken, die vor Nr. 100 eingetragen sind, es besteht aber infolge vieler wörtlicher Übereinstimmungen kein Zweifel, daß sie auch von Giov. Batt. stammen. Die Trios bestehen meistens nur aus zwei Sätzen, wovon der zweite gewöhnlich ein Menuettsatz ist; beim ersten Satz wird zwischen schnellen und langsamen Sätzen abgewechselt. Nach dem, was vorher über Pergolesis ersten Satz gesagt wurde, kann dieser doppelte Modus nicht überraschen; Pergolesis thematische Periodisierung wird bei Sammartini im langsamen Satz fortgesetzt; der schnelle erste Sonatensatz wird erst geschaffen. (Die Zweisätzigkeit ist demnach keine Kopistensünde). Deswegen wechselt er noch zwischen zwei Arten von ersten Sätzen ab[2]. Dadurch erklärt sich später auch der italienische Modus in der Kammermusik, den langsamen Satz gern an erster, den schnellen (neuformalen) an zweiter Stelle zu bringen. (Siehe Trio 68, sodann Pugnani und Boccherini).

Das Adur-Trio (Sarasin 56), (s. Notenbeilage) hat einen Andante- und einen Menuettsatz. Der erste Teil des ersten Satzes setzt sich aus zwei Teilen zusammen (acht

---

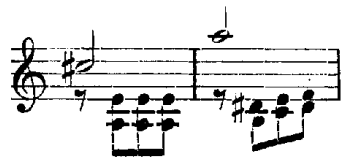
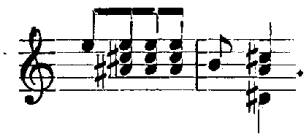
[1] Bescheiden vorgearbeitet innerhalb der Suitenepoche hatten die Konzerte für den Kontrastdualismus (siehe Telemanns Konzert in dem Denkmälerband deutscher Instrumentalkonzerte), wie für größere (thematische) Bildungen der Gedanken (siehe Bachs „ital." Konzert). (Für die themat. Periodisierung eines größeren Satzes muß auch die neapol. Oper genannt werden). Am weitesten in beiden Beziehungen fortgeschritten sind Tartinis Konzerte. (In Walthers Lexikon 1732 schon registriert). Es sei auf die gewaltige Lücke in unseren Kenntnissen aufmerksam gemacht, die die Vorgeschichte noch allzu sehr in Dunkel hüllt. (Auch nicht von Sandberger oder W. Fischer schon genügend erhellt.) In Deutschland scheinen einer selbständigen Entwicklung der neuen Kunst, die ja zunächst auf dem breitesten und jungen Gebiet der Oper vor sich gehen mußte (weswegen auch die ital. Theatersinfonie am radikalsten mit der Vergangenheit abzubrechen versucht), das Eingehen der Hamburger Oper und der überragende, aber konservative Geist Händels (gegenüber den viel versprechenden Ansätzen Keisers) geschadet zu haben.

[2] In der Theatersinfonie dagegen ist stets Dreisätzigkeit, weil abgesehen von der sie bedingenden größeren Aufmachung ein neuer Typ des ersten Satzes von Anfang an versucht wird. Pergolesis und Tartinis Drei- oder Viersätzigkeit gehört noch teilweise der Suite an, sie wird fortgesetzt in jenen Kammerwerken, die formal sich zunächst an die Suite anlehnen (besonders sei die Kammersinfonie (Tartini, Sammartini, Wagenseil, Stamitz) drei-, Wagenseil viersätzig, (von Adolf Carl Kunzen findet sich eine zweisätzige, mit dem langsamen Satz an zweiter Stelle, in der Regierungsbibliothek Schwerin) während die Triosonaten hier eine neue Tendenz verfolgen. St. Foix unterscheidet zwei Phasen in Sammartinis Entwicklung, im Auge zu behalten sind aber auch die Unterschiede der einzelnen Instrumentalgattungen, worauf noch eingegangen werden soll.

und zehn Takte), der erste Komplex von acht Takten besteht aus einem zweiteiligen Motiv a, dessen zweiter Hauptteil einmal wiederholt wird, dann folgt b (die Antwort), aus a gewonnen (durch rhythmisch-melodische Änderung); auch dieses b wird steigernd variiert, wiederholt (zweimal). Das Schema lautet für diese acht Takte:

$$\left(\begin{matrix} \text{Taktzahl: } 1\tfrac{3}{4} — 1\tfrac{1}{4} — 2 — 1\tfrac{3}{4} — 1\tfrac{1}{4} \\ \text{(a)} \quad \text{(a)} \quad \text{(b)} \quad \text{(b)} \quad \text{(b)} \\ \text{(b Umformung von a)} \end{matrix} \right).$$

Zunächst fallen die Motiv-Wiederholungen auf, denn ohne sie gäbe es keine zwingende Einheit des Komplexes (man mache den Versuch!). Ebenso verfahren bei ihren thematischen Bildungen Pergolese, Wagenseil (Edur-Sinfonie Saraſin 188, sieben Takte Thema), der frühe Stamitz. In der Vergrößerung des ursprünglich motivischen Materials zeigt sich das neue Bestreben, zum größeren Grundkomplex zu kommen, aber noch ist die Suitenfessel wirksam, die noch nicht die reine thematische Formel A——B entstehen läßt. (In der thematischen Formel A—B wird wohl auch die (a—b) (c—d)
Beziehung (Anfühlung) der einzelnen Motive nicht aufgegeben [a—b — b—c heißt
A B
die richtigere Version], aber in ihr wirkt die thematische Gesamtheit als eins, nicht noch als Folge von Einzelheiten). Nun wird die Asymmetrie (gegenüber der späteren (2×2 — 2×2) Symmetrie) verständlich; sie ist eine Folge dieser Übergangsstilistik von Motiv zu Thema. Die allgemeinen Folgerungen, die Torrefranca für die südländische Musik aus ihr ableiten will (im Gegensatz zu Haydnscher Quadratur), sind Phantasieschäume (vgl. andrerseits die Regelmäßigkeit der Abzirkelung im Konzert Edur von Tartini (Basel))[1]. Die folgende zehntaktige Periode bringt zunächst wieder eine melodische und rhythmische Umkehrung des Anfangsmotivs (abwärts statt aufwärts, Betonung nicht auf dem höchsten Ton, sondern auf dem ihm folgenden), dann eine Antwort B (vgl. die synonyme Stelle in dem Menuett der Sammartinischen Sinfonie, Sar. 21), die nach einem Trugschluß in einer genialen Veränderung

wiederholt wird.  wird zu  . Auch B

setzt, wie die Wiederholung drei Takte später, mit einem Trugschluß ein, wobei jedesmal Schluß des vorhergehenden und Anfang des beginnenden Abschnittes in einem Takt zusammengezogen wird. (Hierauf werde ich noch zurückkommen). Das Schema lautet hier 3—3—4 Takte (A—B—B).

[1] Nur das darf betont werden, daß der italienisch melodische Überschwang (siehe die neapol. große Oper, der sich die komische Oper entgegensetzt) gegenüber den kahleren deutschen Gebilden (siehe Cammerlochers dürres und daher regelmäßigeres Geäste im Quartett, Basel) die thematische Quadratur nicht so schnell sich durchsetzen ließ. Aber auch Stamitz macht den Weg von Asymmetrie (siehe Bdur-Quartett, Basel) zu thematisch regelmäßigen Gebilden. Sammartinis ausschweifendem Geist muß das Beschränkte thematischer Regelmäßigkeit besonders unbefriedigend erschienen sein, was auch sein Verharren bei einer Mischung mit Motivpraxis erklärt. Da auch die jüngeren Neapolitaner (Jomelli, Piccini) noch nicht von ihr abkommen konnten, trotzdem ihre einfache Oberstimmenkontur sie leichter dazu befähigte, so wird der neue Stil zuerst in Deutschland vollendet („La melodia Germanica"). Nachdem Pugnani noch um die thematische Periodisierung hatte kämpfen müssen, wird endgültig durch Boccherini diese letzte Entwicklung auch für Italien vollzogen, dann allerdings mit einer dem frühen Haydn weit vorauseilenden modernen Vollkommenheit.

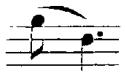
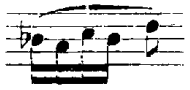
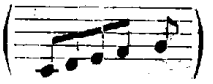
Daß die Periode auch hier nicht als Einheit gefühlt ist, ergibt die Reprise, die verkürzt, bei diesem B-Abschnitt einsetzt. Die Durchführung ist suitenhaft (motivische Aneinanderreihung). Die angeblich verächtlichen Worte, mit denen Haydn Sammartini als seinen Vorgänger ablehnt, müssen sich hauptsächlich auf diese altertümliche Behandlung der Durchführung beziehen, durch die ihm Sammartinis fremde Wesensart den Anlaß zu einer Zurückweisung liefert. Das figurative Rankwerk der Oberstimmen, die in ihr zum Ausdruck kommende phantastisch-melodische Schöpferkraft, die kein äußerliches Spiel ist, als welche sie deutsche Beurteiler gern deuten, erscheint nicht nur als persönliches Merkmal (vgl. auch Burney), sondern weitgehender als Manifestation italienischen Genies. (Vgl. Tartinis überquellende Melodik, später Boccherini.) Bei Sammartini tritt diese melodisch-rhythmische Figuration hier schon zart-duftig, leicht schwebend auf, einem Ideal dienend, das uns aus der Strenge der Suite und der Schwere der Kontrapunktik schon längst zu neuen lichteren Regionen geführt hat. Ich verzichte darauf, für diese innigen, keuschen Töne (gleichsam das erste Liebessehnen der neuen Kunst) übertragende Worte finden zu wollen. Hier hat die neue Kunst schon ihren Ausdruck und (von der Durchführung allenfalls abgesehen) einen ungezwungenen Verlauf gefunden, während die italienische Sinfonie noch allzu sehr von den Formforderungen beschäftigt wird. Ich habe dieses Trio vorangestellt, weil nachher ein Vergleich mit einem Gluckschen Trio uns chronologisch unterrichten wird, daß es etwa 1740 und nicht später anzusetzen ist.

Der zweite (Menuett-)Satz ist inhaltlich, ja sogar in der übereinstimmenden Taktzahl (18) analog dem ersten gebildet. Die inhaltliche Analogie (vgl. auch das Konzertino Gdur, Sar. 92, oder das Pastoraltrio, Sar. 68, in dem die gleichen Gedanken in allen drei Sätzen wiederkehren) weist noch auf eine ältere Forderung der Einheit hin, die bei den kurzen aufeinander folgenden Sätzen den Kontrast zwischen ihnen so mildern will. (Inzwischen [durch Liszt] wie so manches andere wieder eine „tiefgründige" moderne Forderung geworden.) Hier ist auch dem Tanz durch die wie im ersten Satz noch suitenhafte Mitresonanz keine quadratische Symmetrie zuteil geworden, was unsere Gewohnheit bei Tanzsätzen so fremdartig anspricht, daß sie uns verworren erscheinen wollen. (Die historische Entwicklung von Suite zu thematischer Periodisierung, die auch den Tonsatz einschließt, ist der ausschlaggebende Beweis gegen die These, die Tanzquadratur sei das primäre der modernen Instrumentalmusik.)

Das Cdur-Trio (Saraſin 81), (s. Notenbeilage), beginnt mit einem größeren schnellen Satz, „Presto" überschrieben, nach heutiger Tempobezeichnung Allegro moderato. (Ich versage mir hier, auf die alten Tempo-Bezeichnungen einzugehen.) Der wuchtige Anfang (besonders siehe Baß) ist dem Barock angehörig, vgl. auch Spournis Sinfonie, erster Satz, Saraſin 16 (Spourni wird Januar 1741 in Paris, conc. spir., aufgeführt).

Hier tritt das Motivische des Materials stärker als im vorhergehenden Trio hervor, nach dem, was zu Anfang ausgeführt wurde, erklärlich. Im schnellen Satz tritt das Melodisch-Thematische zurück hinter einer motivischen Arbeit, die die größere Ausdehnung des Satzes gewährleisten muß. Hinzu tritt hier, daß die Absicht des Komponisten sich darauf richten mußte, erst Klarheit und Freiheit des neuen Aufbaues zu gewinnen, daß ihn die großformale Lösung vor der thematischen Periodisierung der Einzelteile beschäftigte. Dadurch kommt er zu schärfster Kontrastwirkung. Durch

die fortwährende Abwechslung sind wir von alter Stilistik entfernt (man vgl. nochmals den weit zurückbleibenden Spourni), und so kommt es, daß die motivischen Aneinanderreihungen, zumal sie gewöhnlich zweiteilig sind und abwechseln und auch in kürzeren Zwischenräumen nach Art der thematischen Periode erfolgen (und nicht nach längerem Suitenverlauf), als Abschnitte von starker Zusammengehörigkeit wirken, also das neuzeitliche Gepräge haben. Eine eingehende Analyse muß ich mir hier versagen. Man bewundere schon im ersten Abschnitt (neun Takte) die „motivische Arbeit" (z. B. Takt 5 nimmt die Leitetonfortschreitung des ersten Taktes auf), denn als solche muß man die rhythmisch-melodische Anfühlung bezeichnen. (Torrefranca will motivische Arbeit, die hier so hervorragend geleistet wird, bei Sammartini nicht gelten lassen[1].) Tuttimäßig stellt sich ein zweiter Abschnitt dem ersten gegenüber; im fünften Takt dieses Abschnittes wird motivisch auf den ersten Takt des Satzes zurückgegriffen (in den Unterstimmen) und zugleich auf den dritten (in der Oberstimme). Hier lernen wir zum ersten Male Sammartinis (vgl. Pergolese) stimmliche Kombinationsfähigkeit kennen, einen sporadisch auftretenden, „modernen" Kontrapunkt, der zwanglos als eine Zugabe, als ein Ausstattungsmittel hinzutritt, nicht im alten Sinn als Bauherr und Alleinherrscher des Satzes. Der zweite Gedanke vereinigt wieder das Leitetonmotiv des ersten Taktes mit dem Motiv des dritten Taktes, ist also, wie auch regelmäßig in der Sinfonie, nicht neu, sondern eine aus Vorhergehendem abgeleitete Kombination (siehe auch das vorher besprochene Trio). Hierin kommt das alte Einheitsgefühl des Suitensatzes trotz der jetzt schillernden Gewandung immer noch zum Durchbruch. Die Fortführung zeigt wieder ein Bild motivischer Kombination, die nicht mehr suitenhaft an einem Gedanken haftet, sondern in freiem Wechsel verschiedener Motive (aus Takt 1 und 3) als motivische Arbeit zu bezeichnen ist. Sie führt sogar zu einem neuen, wenn auch kleinen thematisch periodisierten Komplex von zwei Takten (thematische Arbeit; ihr Unterschied von motivischer Arbeit, daß eine neue thematische Bildung mit den Motivumarbeitungen gewonnen wird).

 ist aus Takt 3,  aus Takt 1  gewonnen.

In dieser Hin- und Herverwendung der Motive war Sammartini der große Lehrmeister seiner Zeit, dessen Einfluß auch Boccherinis Inhaltsvertiefung (besonders in der Sinfonie op. 16 Nr. 3 vom Jahre 1775) erklärt. (Aus diesem Grunde geht es nicht an, eine Errungenschaft, die zum Vorbild, zur „Technik" diente, nur als der Phantasie zugehörig zu bestimmen, wie Torrefranca glauben will.) Die Durchführung ist allerdings wieder suitenhaft, verdichtet sich aber am Ende ihres Aufbaues so sehr zu einem Zentralpunkt, der als Gipfel des ganzen Satzes herausragt, daß hiermit die Sonatenform in ihre moderne Phase eintritt. Pergolese ist in der Ausführung des ersten Teils und der Durchführung (ebenso wie Tartini) über die Sequenz nicht hinausgelangt, wenn er auch dualistisch abwechselt. Seine mehrmotivige Ausstattung ist im Rahmen der Sequenz untergebracht. So gelangt er weder im einzelnen zu

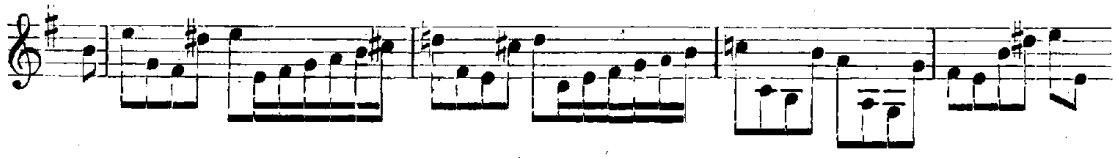
[1] Sie gilt ihm als deutsches Requisit. Mit „rhythmischer Impression" will er das Unabsichtliche, Naive dieser Sammartinischen Kunsttechnik betonen. Wie die Entwicklung der italienischen Musik bis in die Gegenwart zeigt, anscheinend mit Recht. Aber es muß entgegen gehalten werden, daß auch die „motivische Arbeit" aus jenen Assoziationen der Phantasie hervorgeht, auf denen lebendige Kunst beruht, mag auch ihre Tendenz einen Zwang bewußter Absicht voranstellen.

der vorher besprochenen neuen Art frei dualistischer (verschiedene Motive kombinierenden) Motivarbeit, noch im großformalen Bau zu einem Höhepunkt dualistischer Verknüpfung, wie er bei Sammartini jetzt als Kontrastdualismus im einzelnen wie im großformalen den Satz unter einen fast völlig neuen Aspekt stellt, d. h. hier ist die moderne Sonate ins Leben getreten, der der Kontrastdualismus das notwendige Mittel ihrer Form (ihrer Möglichkeit und ihrer Klarheit) ist.

Demgegenüber bedeutet es noch wenig, daß sprachstilistisch noch nicht alle Fesseln der Suite abgestreift sind. Die Stamitzsche Leistung verliert durch Sammartini ihre Auffälligkeit, denn wir sehen sie jetzt als letzte Konsequenz, bei der der Dualismus noch das unabhängige, neue zweite Thema hinzu gewinnt (gegenüber einer, wenn auch mehrmotivigen und kontrastreichen, doch anscheinend einheitlicheren Aussprache Sammartinis) und der thematisch periodisierte Stil (der den Dualismus auch in der Grundeinheit völlig durchführt) vollendet wird[1]. Es sei indes betont, daß bei Sammartini trotz der gleichbleibenden ersten Motive der Kontrastdualismus inhaltlich sich voll auswirkt, so daß das Stamitzsche zweite Thema wohl prinzipiell eine Steigerung bringt, aber praktisch mehr als Formerweiterung des Satzes zu werten ist. (Dies beweist auch ein Vergleich zwischen Wagenseils und Stamitz' ersten Sinfoniesätzen, in denen Wagenseil an Kontrastdualismus trotz des Fehlens eines zweiten Themas Stamitz überlegen ist.) Die Reprise bringt Verkürzungen und teilweise gegenüber dem ersten Teil eine Umstellung der Motivgruppen. Hervorgehoben sei der Abgesang vom Nebenmotiv (zwölf Takte vor Schluß). Sammartini rastet also auch hier noch nicht, eine glatte Wiederholung nach dem Aufschwung der Durchführung wäre geradezu unsinnig. So durchdringt er alle Teile des Satzes und liefert den Sonatentyp, wie er, von Ausdehnung und sprachstilistischen Änderungen abgesehen, noch heute giltig ist. Der zweite (Menuett-)Satz ist über den Menuettsatz von Trio 56 fortgeschritten. Wohl sind auch ihm noch die Wiederholung von Motiven und Fortsetzung (statt des starken Gegenüber verschiedener Motive innerhalb des Themas) mit demselben, nur gegensätzlich veränderten Motiv eigentümlich (erster Takt 1/2 und 5/6, ebenso im ersten Satz dieses Trios, Takt 3, Oberstimme, die nur Veränderung von Takt 1, Unterstimme ist), aber eine kräftig abschließende Kadenzierung bewirkt eine schon stärker thematisch wirkende Periodisierung. (Ähnlich, nur viel einfacher im Vorderbau verfährt die thematisch-periodisierende Technik Stamitz', die an ein Motiv die Kadenzphrase anhängt.) Hiermit vereinigt sich wie im ersten Satz dieses Trios eine zwanglose, nicht suitenmäßig gebundene Umbildung der Motive (die neue „motivische Arbeit"), die eine überraschende Abwechslung schafft, durch die jenes glänzende Bild neuer Freiheit und eines den Raum auch in der Tiefenrichtung ausfüllenden Gewoges entsteht, das alte und neue Kunst unterscheidet. Ebenso bringt dieser Satz in der (wieder stark suitenmäßigen) Durchführung Steigerungen zustande, die dem ganzen Satz eine Großzügigkeit verleihen, die den Menuettsatz ein den übrigen Sätzen noch adaequates Kunstgebilde sein läßt (im großen Gegensatz zu den späteren Menuetts der deutschen vorklassischen Sinfonie). Er beweist demnach ein fortgeschritteneres Stadium der Sammartinischen Kunst. Da außerdem Gluck im ersten Satz seiner

[1] Stamitz macht selbst die Entwicklung von Suite zu thematisch periodisiertem Stil, von altitalienischer Sinfonie bis zu seinem zweiten Thema durch. Aber er kreuzt und überholt die italienischen Zeitgenossen (Sammartini und Jomelli) erst in den fünfziger Jahren.

Trios noch den Pergoleseschen Zuschnitt, nicht die neue intensive Sonatenform Sammartinis aufweist, so wird man nicht fehlgehen, wenn dieses Trio frühestens um die Mitte oder Ende der vierziger Jahre angesetzt wird. Der volkstümliche, leichtbeschwingte und doch satte Ton steht als Wegweiser vor galanter und klassischer Kunst. Auch hier klingt der Anfang, wie die Gdur-Tuttistelle, an den ersten Satz wieder an (mit dem Anfang vgl. Takt drei des ersten Satzes). Hier können wir das Gdur-Konzertino einschieben (Sarasin 92), (s. Notenbeilage) in London unter op. 9 (siehe St. Foix, Chronologie der Instrumentalwerke Sammartinis, SIMG 1913) erschienen[1]. Sonate à 4 heißt der Untertitel. Hier scheint, dem ursprünglich größeren Plan (als bei den Trios) entsprechend, die dualistische Lösung allzusehr zunächst von außen, formal, bewirkt worden zu sein (ähnlich wie in der Entwicklung der Sinfonie; man vgl. von Sammartini auch das Cdur-Konzertino, Sarasin 94). Erste und zweite Gruppe im ersten Satz (con spirito) sind prägnant abgehoben, aber an Kontrasten bietet die erste Gruppe in sich schon mehr und die zweite Gruppe beginnt schematisch (weil äußerlich, nur formal diese Stelle empfunden ist), so daß der Kontrastdualismus wie bei Stamitz' ersten Sinfoniesätzen nicht zugleich in der Aussprache innerlich begründet auftritt. (Das Konzertino 94 in seinem stark konzertierenden Wesen, das große Form ausbreitet, ohne sie im neuen Sinne plastisch einzudämmen, entfernt sich noch weiter von diesem Ideal. Wir dürfen diese Werke, mit dem Trio 81 verglichen, nicht als schwächere oder zeitlich unbedingt vorangehende bezeichnen, sondern müssen, wie bei den Sammartinischen Sinfonien noch ersichtlich wird, die Unterschiede der verschiedenen Gattung, die den Komponisten mit veränderter Perspektive ans Werk gehen ließen, dafür verantwortlich machen.) Auf eine breitere Anlage eingestellt, die von den großartigen Introduktionen der Suitenzeit her für größere Instrumentalformen noch als selbstverständlich gelten konnte, erreicht Sammartini vom ersten bis zum zweiten Abschnitt einen ununterbrochenen Verlauf; obwohl aus Einzelteilen zusammengesetzt, ist der Satzteil eine organische Einheit. Und diese trotz der dualistischen Mannigfaltigkeit, die keine Suitenverwandtschaft mehr kennt. Man vgl., um den Unterschied tonlich leicht zu erfassen, das von W. Fischer S. 44 schon zitierte Händelsche Thema (Concerto grosso emoll, 1739)



von dessen Phraseologie sich Übereinstimmendes (typische konzertierende Violinphrase in Oktavenfortschreitung) hier bei Sammartini vorfindet.

Diese weiter ausgreifende Umspannung geht in der Folgezeit bei dem kleinen

[1] Die Opuszahlen sind zu dieser Zeit nur Verlegernummerierungen (vgl. Huberti, op. V). Sie beginnen erst in den sechziger Jahren bei denjenigen (speziell den Paris lebenden) Komponisten chronologischen Wert zu bekommen, deren Werke andauernd herausgegeben werden (z. B. Gossec, Boccherini). Stamitz op. 1 ist nur das zuerst gestochene Werk, aber ein Werk seiner letzten Schaffensperiode. Boccherini, bei dem doch fortlaufend mit Opuszahlen registriert wird, ordnet selbst noch seine Werke nach Jahreszahlen (z. B. op. 1 des Jahres 1889). Von Sammartini waren in Paris bei Le Clerc schon 1740 Trios als op. 1 erschienen (siehe Mercure de France, Dezember 1740). In Italien ist Instrumentalmusik (siehe Burney) handschriftlich verbreitet worden.

thematischen Nebeneinander, bei dem Bestreben, durch starke Kadenzierung (Abtrennung) das Thematische hervorzuheben, verloren, was uns so manches aus der klassischen Zeit als kleinlich empfinden läßt, dagegen aber Sammartini, der immer bestrebt ist, die Kadenzierung hinauszuschieben, uns nahe bringt. (Bei der Suite selbstverständlich, da ihr Motiv sich ausleben muß, während das für sich bestehende Thema gleich kadenzieren kann. Das Zeichen des Übergangs haftet also auch hierin Sammartini an. Erst vereinzelte Leistungen Becks und Cannabichs bringen eine Synthese.) Der sprachliche Verlauf mit den fortwährenden Wiederholungen kleiner Unterbestandteile bei Sammartini verfolgt denselben Zweck, die Fläche zu weiten, wenn auch notgedrungen in stilistischem Zwang. Die Unregelmäßigkeit, das Differenzierte im Aufbau des Einzelnen läßt der phantastischen Mannigfaltigkeit (dem Dualismus) noch mehr Möglichkeiten offen, als sie der gebundenen quadratischen Periodisierung anstehen. (Deswegen erscheint selbst Stamitz' Feuergeist neben Sammartini leicht fast nüchternrationalistisch.) So müssen wir verstehen, wie Sammartini im Besitz neuer Kräfte in einem Großteil seiner Werke sich ausschweifender Ornamentik, einer unersättlichen Bewegung (siehe Arteaga, Burney) hingibt. Aber er bändigt sie durch die große Form (die sie zu ihrer Ausfüllung braucht; dies geschieht im Konzertino C dur), durch gewaltige Melodiebögen, die sich über ihnen ausspannen (siehe Trio 235 und 236), die besonders für seine letzte Entwicklungsphase bezeichnend sind, durch den Charakter des Impressionistischen, womit sie ihre momentane Berechtigung erhalten. (Letzteres Kennzeichen ist von Torrefranca hervorgehoben worden.) Mit der Form haben wir uns schon beschäftigt, zur Melodieentwicklung gibt uns das nächste Werk Gelegenheit, hier sei noch beobachtet, wie die Scholastik, kaum daß sie Zeit gewinnt, uns einmal merklich zu werden, von stark phantastischen, d. h. nicht zu erwartenden, eigenartigen und plötzlich hervorbrechenden Einfällen (Impressionismen) verjagt wird. Das ist besonders am Schluß der Durchführung der Fall, wo die „Mannheimer Bebung" (die so wenig eine Mannheimer Erfindung ist, wie der Seufzer, der von Tartini stammt; beide sind aus dem neuen italienischen Violinstil erwachsen) auftritt. Die wunderbarste Stelle befindet sich am Schlusse der Durchführung im ersten Satz des Konzertino C dur (Sarasin 94), (s. Notenbeilage) wo das Passagenwerk allmählich mehr und mehr verebbt und von ihm gleichsam nur die bewegende Seelenkraft übrig bleibt, die melodisch-rhythmisch in dem Abgesang, der zur Reprise überleitet, dem ganzen Satz die Weihe gibt. An dieser Stelle treten dynamische und harmonische Differenzierungen hinzu (die letzteren verbieten, den Harmonisten Bach gegen Sammartini auszuspielen), die vollends das Urteil unbegreiflich erscheinen lassen, das bei Sammartini nur „äußerliches Passagenspiel" bemerkt oder die italienische Musik „seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit zunehmender Schnelligkeit der Verflachung verfallen" sieht. Man erlaube mir die Bemerkung, daß nur Oberflächlichkeit der Kenntnisse oder völlige Nichtkenntnis so sprechen können. Auf Einzelheiten der Stilistik gehe ich bei den Konzertinis nicht ein; wo Unterschiede mit dem vorher besprochenen Trios vorliegen, sind sie durch die verschiedene Materie, nicht durch eine zeitliche Differenz zu begründen. Denn dieselbe spielende Vollkommenheit motivischer Arbeit (siehe die Umarbeitungen des ersten Taktes in Takt 3, dann in 6, 7, 11, 13!), derselbe nüancenreiche und leichtbeschwingte, oft schon galante Ton zeichnen auch das Konzertino G dur aus. Vor Mitte der vierziger Jahre dürfte es nicht zu datieren sein. Hierzu be-

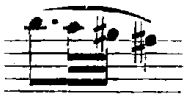
stimmt auch dieselbe Formverdichtung wie im Trio 81, besonders eine ähnlich komprimierte Reprise.

Hiermit nehmen wir vom ersten schnellen Satz Abschied. Wir konnten bei Sammartini gut den Weg des neuen Dualismus erkennen. Allerdings die zwei großen Themen sind noch nicht vorhanden, zu ihnen brauchte auch die kleinere Kammermusik nicht zu drängen, aber das Resultat lange unterminierender Arbeit steht doch vor uns: Die moderne Sonate, deren Sieg über die Suite hier erst entscheidend wird. Ist damit der Endpunkt und die Bedeutung der Sammartinischen Entwicklung für die Form bezeichnet, so fehlt ihm auch die zweite Vollendung nicht, die Überwindung des Motivischen durch das Thematische. Wenn darauf aufmerksam gemacht wird, daß der 13 Jahre jüngere Stamitz einen schweren Kampf ausfocht, bis er von suitenhaft-partikularer Aneinanderreihung, aus der im ersten Satz dann erstes und zweites Thema als besondere Gebilde immer noch herausstachen, zur thematischen Durchdringung des Satzes kam, so wird die letzte Sammartinische Leistung gewürdigt werden können, und ohne Stamitz und Sammartini in dieser Entwicklung gegeneinander abwägen zu wollen, möge aus ihren Bemühungen nur deutlich werden, daß dieses Stilproblem eine Aufgabe der Zeit war, an der alle Fortschrittsmänner mitgearbeitet haben. Das Es dur-Trio (Sarasin 223) beweist übrigens eine selbständige, da logische, Weiterentwicklung bei Sammartini (was somit einen Stamitzschen Einfluß ausschließt, zumal Sammartini die für Stamitz entscheidende letzte Phase thematischer Bildung nicht mehr aufweist). Vor Trio 223 werfen wir einen kurzen Blick auf den ersten Satz (Largo) des Pastorale-Trios (s. Notenbeilage [Sarasin 68; vgl. die Pastoralsymphonien von Stamitz und Gossec]). Er beginnt mit einem Thema: (sechs Takte)

a b
2 Takte, 3. Takt Wiederholung des 2. 2 Takte, 3. Takt var. Wiederholung u. Kadenz

b ist hier keine steigernde Variierung von a mehr, sondern ein besonderer thematischer Bestandteil, immerhin nicht so, daß a und b sich (im Kontrast) gegenseitig bedrängen, sondern noch Fortsetzung. Dadurch erklärt sich die Existenz der dritten Takte (abgesehen von den vorher gegebenen Erklärungen). Das Thema wird wiederholt, wodurch das thematische Gefüge noch mehr hervorgestellt wird, nur daß b in Kadenzphrasen übergeht, die in mehrmaliger Abwechslung sich lange hinziehen, in Wirklichkeit einen

(Takt 13–16)
zweiten Gedanken verkörpern sollen: a—a—a—a — b—b—b—b. (Das Motiv a
½ Takt ½



wird sequenzartig wie bei Sammartini von Wagenseil in der Sinfonie (Sarasin 261 zweiter Satz), die den Vermerk trägt „per il teatro di Milano“ wie im ersten Satz der Sinfonie (Sarasin 263) des Mailänders Carlo Monza verwandt, von Hoffmeister später thematisch benutzt in der C dur-Sinf., Basel, Colleg. musicum.) Das erste Thema des ersten Satzes (affettuoso) des Trios 223 (s. Notenbeilage)

A
lautet: a—b — B (eigentlich nur zwei Takte). Der dritte Takt ist wieder ein Anhängs
Takte: 1 1 3
sel; zu allen vorher angegebenen Gründen tritt noch ein weiterer hinzu: Sammartini gelingt es bei kurzen Themen nicht, die klare Tonalität der Melodie zu verlassen, d. h.

das Thema führt stets zum Grundakkord zurück und nicht zur Oberdominante (dies gelingt ihm nur in kleinen Suitenperiodisierungen (a—a—a=Kadenz), den primitivsten Themen, und in großen Kantilenen, vgl. Trio 236, erster Satz). Deshalb fügt er hier, wie im Trio 68 (vgl. auch Trio 56) den dritten Takt hinzu, denn er gestattet ihm, den Übergang in die Oberdominante zu vollziehen und so, statt neu zu beginnen, die Abschnitte zu verbinden.

Obwohl zwischen a, b und B motivische Arbeit einen gemeinsamen Untergrund liefert, so liegt keine Suitenfortsetzung vor (denn a, b, B betonen ihre Eigenheit, sie widerspricht auch nicht dem Thematischen, denn die Einheit des Themas beansprucht diese motivische Arbeit schon in sich, sonst gäbe es keinen thematischen Organismus. Dies ist der eine Wesenszug eines Themas, der andere ist die kontrastierende Gegenüberstellung der verschiedenen Unterteile. Die Bildung des Themas (die kleinste Grundform im Satz) entspricht hiermit der großen Formkonstruktion des ganzen Satzes. (Sonate). Der erste liefert einen (zusammengehörigen) Organismus, der zweite will ihm die Einheit verbürgen statt eines zersplitterten Anblicks seiner Teile). Das zweite (Neben=)Thema a—a—b—c (1 1 1 1) greift mit a vorher Dagewesenes auf, b ist dem ersten Thema entnommen, c die Kadenzierung. Das Thema des zweiten Satzes (Larghetto) hat wieder eine andere Form: a—b—b—c; (2 (1) (1) 2) (sein Zusammenhang wird durch imitatorische Mittel zu einem unbedingten) es wird fortgesetzt (siehe das vorher über die dritte Takte Gesagte) mit c—c—$\frac{a}{b}$ (1) (1) (1) (1) =Kadenzierung. Das zweite (Neben=)Thema

$$\overbrace{a}^{A}\text{—}b\text{—}B$$

$(\frac{1}{2})$ $(1\frac{1}{2})$ (2)

schließt mittelbar an: a—b—B (a in rhythmischem Kontrast zu Takt 7, b teilweise Wiederholung aus Takt 7, B Gegenformel zu b).

Hier stehen erste und zweite Themengruppe in direktem Kontrastverhältnis A—B, wodurch der große (thematische) Kantilenenbogen entsteht, der uns als letzte Entwicklung Sammartinis gilt, eine Entwicklung, die gewaltig über die deutsche Melodie (eines Stamitz usw.) hinausragt (vgl. auch die Kantilene Sarasin 236, erster Satz) (s. Notenbeispiel). Aber Sammartinis Formeln sind noch nicht regelmäßig, sie sind noch weniger stereotyp; die Grundformel A—B hat er hier endlich errungen, aber gleich wendet er sie zu großen Gruppenzusammenfassungen an. Seine melodische Phantasie läßt sich nicht innerhalb einer abgezirkelten Begrenzung einsperren. Er hat nicht die klarste Projektion des thematischen Schemas (die Quadratur), er hat auch nicht sein einseitig nacktes Auftreten.

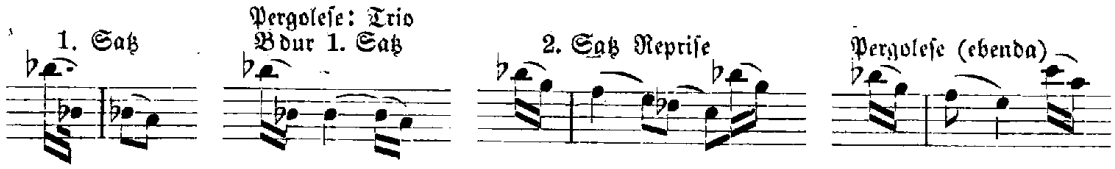
Beim Thema des zweiten Satzes treten imitatorische Anreize hinzu (die es innerlich festigen) und überblicken wir die zwei Sätze dieses Trios, so bemerken wir einen Reichtum des Stimmenlebens, der bei der einfachen neuen deutschen Struktur verschwunden ist. Sammartini glaubt auf der Höhe seiner Kunst, nicht nur Reformator, sondern auch schon Vollender sein zu können. Er vollzieht eine Synthese alles Dagewesenen auf dem neuen Boden. Die Mehrstimmigkeit der älteren Kunst, die in der Suite (aus dem Mangel der Mehrstimmigkeit) übertrieben verzierte und ausgereckte Oberstimme, nichts glaubt er aufgeben zu müssen. Sammartini fand eine neue einfache Kunst schon vor (nicht er steht an ihrer Wiege, siehe Burney über Neapel). In der Sinfonie sind ihm, wie wir noch sehen werden, Grenzen gezogen.

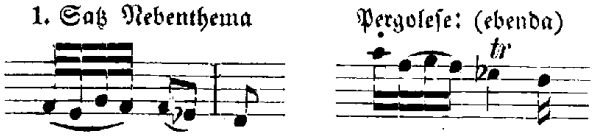
Hier aber lebt er sein ganzes reiches Wesen aus und schafft in jeglicher Beziehung (Thema, Melodie der Oberstimme, Anteilnahme der Stimmen, motivische Durchdringung, Satzform) eine vielseitig ausgebaute Struktur. Umgekehrt ist Stamitzens Weg. Sein Quartett Saraſin 129 (aus der Frühzeit) verwendet noch die alten Techniken, dann wirft er sie ab, um zuerst die Reinheit, die Einseitigkeit des neuen Stils zu gewinnen. Denn dies war nötig. Das Neue muß einseitig aufgestellt werden, um es durchzusetzen und zu festigen.

Bei Sammartini entspricht dem Reichtum der Melodie die satte Technik des Satzes (ebenso wie in der vorklassischen deutschen Kunst die Magerkeit des Melodischen nur ein dünnes Gewebe beansprucht). Künstlerisch bedeutet diese Kammermusik, deren wunderbarste Schöpfung der zweite Satz dieses Trios 223 ist, den Höhepunkt instrumentalen Schaffens bis gegen Ende der fünfziger Jahre. (Diese Literatur harrt ihrer Auferstehung.) In ihr manifestiert sich kein Naturstandpunkt; leicht sogar hätte sie (wie in der neapolitanischen Oper) ein neues Barock zeitigen können, wenn nicht die Entwicklung anderweitig bestimmt worden wäre und Sammartini selbst nicht schließlich trotz des Überreichtums im einzelnen logische Prägnanz und Plastik der Form aufwiese, die mit der melodischen Inspiration eine so seltene Verbindung eingehen. Seine Kammermusik hat einen nachhaltigen Einfluß ausgeübt (ich zitiere nur Boccherini und von Deutschen Abel), aber sie bleibt doch eine schnell vorüberrauschende Erscheinung, weil die Stilistik gleichzeitig entgegen Sammartini zu eindeutiger Konsequenz kommt, auf die sich alle Späteren zunächst einstellen müssen. So muß dieser vielseitige, zufassende Geist von den fünfziger Jahren ab als ein konservativer gedeutet werden. Sein Verdienst für die Folgezeit besteht in der Weitergabe italienischer melodischer Großzügigkeit, in dem daraus resultierenden fließenden Verlauf (statt der galanten kleinen Abschachtelungen), in dem reichen stimmlichen Leben. All dies wird auf einer anderen stilistischen Stufe für die moderne Kunst von Boccherini dienstbar gemacht. Durch diesen wirkt Sammartini mittelbar auf die klassische Kunst ein. Nur einige Einzelheiten seien noch vermerkt: In der Reprise des zweiten Satzes enthüllt die gewaltige Steigerung, die das erste Thema fortsetzt, und die nur mit dem Gesang einer Stimme erreicht wird, das Geheimnis italienischen Genies. (Hierüber schweigt Torrefranca[1].) Das Gesangliche ist so pointiert, daß es uns (!) im Instrumentalen oft unpassend erscheint (siehe zehnten Takt der Reprise des zweiten Satzes). Die als starke Ausdrucksmittel gebrauchten Vorhalte nach aufwärts (vgl. Mozart) verweisen, von den vorhergehenden Darlegungen abgesehen, dieses Trio in die fünfziger Jahre. Hinzu kommt (aus dem gesanglichen An- und Abschwellen das durch Mehrstimmigkeit noch gesteigert wird) die dynamische Differenzierung (siehe die Wiederholungen des Nebenthemas).

[1] Im Gegensatz zu der gesanglichen Ausbreitung in diesem Satz ist die „Durchführung" auf einige Takte beschränkt. Was sollte sie auch hier? (Auf dieser Basis wird der Antagonismus Sammartini-Haydn zu einem von Italien-Deutschland.) Im ersten Satz dieses Trios kann sich zwar auch die Durchführung mit Haydn messen; nur ist wesentlicher Unterschied, daß bei den Kombinationen der Durchführung noch keine inhaltliche Neuschöpfung der Zweck ist, sondern (wie auch aus den vorhergehenden „suitenhaften" Durchführungen ersichtlich) nur eine Steigerung (oder mindestens stärkere Betonung) des vorhergehenden Inhalts. (Der primitive Beginn in der Durchführung begnügt sich mit Wiederholung.) Die ursprüngliche Erfindung, ihr melodischer Ausbau bleiben das „Thema", die Durchführung nur ein Mittel, es in großer Form auftreten zu lassen. (Die Melodieerweiterung im zweiten Satz des Trios macht die Durchführung dort überflüssig.)

Im ersten Satz sei der vorbereitete, fließend eintretende Einsatz des Nebenthemas hervorgehoben. Daß Kadenzphrasen einen breiten Raum anfüllen, ist verzeihlich, denn sie müssen für die thematische Periodisierung herhalten. Durch die gesanglich bewegte Oberstimme sind sie übrigens weniger auffällig, als in ihrer nackteren Gestalt bei Stamitz. Wo die Heimat der melodischen Kraft in Italien war, beweist eine Anzahl synonymer Phrasen mit Pergolese:





(Außer der Bebung gibt es identische Phrasen auch mit Stamitz.)

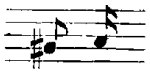
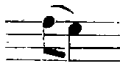
In der Kammermusik Sammartinis mußten wir schließlich gerade wegen ihrer genialen Vielseitigkeit zu einer Einschränkung ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung gelangen. (Man denke an Bach!) Noch mehr wird dies bei den Sinfonien der Fall sein, wo Sammartini sich nur viel beschränkter aussprechen konnte. Bevor wir aber zu diesem letzten Teil unserer Aufgabe übergehen, wollen wir nachsehen, was Gluck um 1740 bei Sammartini gelernt hat. Denn ein Vergleich, der das Wesen beider enthüllt, wird noch leichter unsere Erkenntnis Sammartinis befruchten können. Wir vergleichen Glucks A dur-Trio, erster Satz vom Jahre 1746 (siehe Collegium musicum von Riemann, aus dem auch die zwei Pergoleseschen Trios zu entnehmen sind), mit dem Sammartinischen Trio A dur (Saraſin 56). (Vgl. St. Foixs' Aufsatz im Gluckjahrbuch 1913, in dem die Schülerschaft Glucks in seinen Sinfonien mit einigen Entlehnungen belegt ist, der aber zu tieferer Erkenntnis nicht vordringt.)

28 Takten im ersten Teil bei Gluck entsprechen 18 bei Sammartini.

Gluck	Sammartini
Takt 1—5	1—3

Charakteristisch bei beiden, daß das zweite Glied des Themas (oder Motivs) wiederholt wird, wodurch die ungerade Taktzahl (5 bzw. 3) hervorgeht.

Takt 6—12	4—8

Bei beiden wird an das Vorhergehende angeknüpft; bei Sammartini ergibt sich mühelos ein sich steigernder und wieder abbauender Gesang; Gluck knüpft an den Leiteton  und an das entsprechende abwärts im fünften Takt  an, er leistet eine „Arbeit", die erst im neunten und zehnten Takt klarer wird, weil er gleichzeitig Figuratives von Sammartini entnimmt (siehe viertes Achtel im ersten Takt bei Gluck und den zweiten Takt bei Sammartini).

Im zwölften Takt verbindet Gluck die Perioden durch motivisch belebte Mittelstimmen, ein Verfahren, in dem Sammartini vorbildlich war.

Takte 13—15	9—11
(Neben-Thema)	

Wieder Wiederholung eines Unterteils, wodurch drei Takte entstehen. Mit Takt 14 bei Gluck vgl. Sammartini, Sinfonie F dur, Sarasin 21, zweiter Satz, Takt 3, und Rinaldo da Capua, Sinfonie Sarasin 35, zweiter Satz (16 Takte vor Schluß).

Takte 16—20 12—14

Eine Weiterführung mit entgegengesetzter melodischer Bewegung

(abwärts, vorher aufwärts) (aufwärts, vorher abwärts)

(Sammartinis Takte 12 und 13 stehen bei Gluck im zweiten Satz, Takt 18 und 19).

Takte 21—23 (fallen bei Sammartini aus)

Eine längere Hinleitung zum Schluß; diesen Anner braucht Sammartinis große Linie (in Takt 12 und 13) nicht mehr. (Vgl. das gleiche im Menuett der Sammartinischen Sinfonie 21.)

Takte 24—28 15—18

Charakteristisch bei beiden, daß die Kadenz nicht abgeschlossen wird, sondern die Perioden durch Trugschluß so verbunden werden, daß das Ende der einen zugleich Anfang der nächsten ist. (Vgl. Sammartini Sinfonie 21 Menuett, Takt 16/17.)

Diese Übereinstimmung ist so bezeichnend, daß schon sie Glucks Abhängigkeit in der Satztechnik zu beweisen vermag. Denn eine solche Verknüpfung der Perioden mit Trugschluß (ohne Trugschluß — vgl. Polaci, Sarasin 24, dritter Satz, Takt 15/16 — wäre sie unauffällig) muß stark empfunden und erkämpft werden (vgl. Beethoven). Dies geschieht bei Gluck und daher ist diese Stelle (die wieder motivische Beziehung zu der Leitetonfortschreitung nimmt) die ausdrucksvollste des ganzen Satzes geworden, wo uns auch Individuelles von ihm entgegentritt.

(Der folgende Teil soll nicht mehr erörtert werden, nur sei bemerkt, daß der Übergang zur Reprise bei beiden an gleicher Stelle stattfindet.) Wir konstatieren: Die Satzform Glucks ist schülerhaft abhängig; gedanklich ist er (von Einzelheiten abgesehen) unabhängig von Sammartini, aber dies letztere ergibt sich nicht nur, weil Gluck anderen Einflüssen zugänglicher war (Pergolese), sondern weil beider Wesensart stark differiert. Bei Sammartini scheinen melodisch-rhythmische Beziehungen leicht den Verlauf zu bestimmen, es ergibt sich bei ihm eine melodische Selbstverständlichkeit, Gluck vermag hierin nicht Sammartini zu folgen, mit absichtlichem Nachdruck wird statt dessen ein Motiv durchgeführt, der Inhalt durch Arbeit geschaffen und „vertieft" (statt nur zusammengeballt). Der Gegensatz italienischer und deutscher Kunstübung stellt sich jetzt ein[1]. Und während bei Sammartini die Oberstimme sich über der Harmonie erhebt, kann der Gedanke bei Gluck seine Steigerung und Intensität nur durch hervortretende Mitwirkung der Harmonie erfahren. Die Höhepunktsstelle ist bei Sammartini durch den Gesang, bei Gluck durch harmonischen Effekt erzielt.

[1] Deswegen ist Sammartinis Einfluß seit dieser Entwicklungsphase national beschränkt. (Reiche Melodik steht einfachen Themen („la melodia Germanica") gegenüber, die sinfonisch erst durch ihre Bearbeitung bestehen, ähnlich wie das Motiv in der Suite. Damit stimmt überein, daß zur Suitenzeit der deutsche Künstler nach Italien pilgerte und die Wege der Kunst international gangbar waren. Die große italienische Melodie (La melodia Germanica und Glucks spätere Simplizität sind ihr gegenüber nicht nur stilistische Reform, sondern auch teilweise eine nationale Not) trennt sie erst voneinander und überläßt dem Italiener die vokale —, dem Deutschen die Instrumentalmusik. Wie diese Melodie, aus Floskeln zusammengeflickt, mit imitatorischem und Suiten — Beistand, allmählich zum großen Kantabile wird, enthüllt Sammartini. Ihr Werden zeigt die Absicht, Kleinteiliges zu verhüllen, große Linie zu gewinnen trotz noch kleiner Formen. Umgekehrt wird in der deutschen (vorklassischen) Kunst große Form gesucht, die in kleinteilige Abschnitte schließlich zerfällt.

(Das melodische Element war in dieser Zeit die große Waffe, die die Kunst nicht mehr in lebensfremdes kompositorisches Artistentum zurückfallen ließ. Vgl. auch Glucks Entwicklung bis zum Orpheus.)

Das Nebenthema ist bei Gluck (wie bei Sammartini) dem vorhergehenden entnommen (wörtlich der Anfang der zweiten Violinen beim ersten Thema, eine nachdrückliche dreimalige Wiederholung des Leitetonmotivs). Die gedankliche Einheit (der Suite) bleibt also auch bei ihm noch gewahrt. Neue Konstruktiven sind nicht erkennbar, sie seien denn gegenüber Sammartini, wie die mühseligere Motivarbeit, eine Verschlechterung. (Die „Arbeit" von einem „Mittel" fast schon zu einem „Zweck" degradiert.) Die eindrucksvolle Kadenz (Takt 23 bzw. 14) bringt auch die wörtliche Übereinstimmung, ohne daß sie gerade die Abhängigkeit „beweisen" soll, denn die Kadenzen sind die Scheidemünzen jeglicher Zeit (dieselbe Kadenz haben Rinaldo da Capua, Stamitz, Filtz), sie beweisen nur die Gleichzeitigkeit. Für uns ist diese Kadenz wieder ungewöhnlich geworden und will uns mit ihrer sehnsüchtigen Hingabe das Herz verwirren.

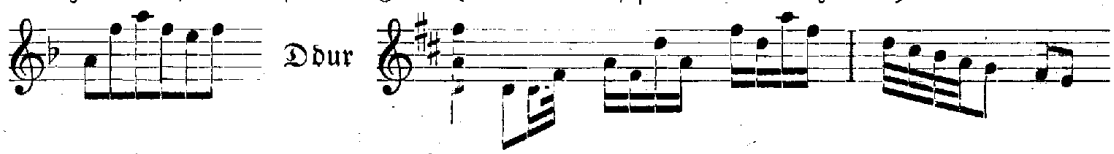
Die italienische Schule Glucks ist demnach klar erkennbar bei diesem Werk, das er veröffentlichte, als er Eigenes zu geben vermeinte, und das doch die sichere Überlegenheit Sammartini nicht zu erreichen vermag. Hiernach habe ich das Adur-Trio (56) von Sammartini um 1740 angesetzt und danach die anderen Werke entsprechend geordnet. Diesen Zahlen kommt nur eine fakultative Beweiskraft zu (sie können sich verschieben — Mitte der dreißiger Jahre beginnen — oder eine größere Zeitspanne einnehmen — bis Anfang der sechziger Jahre —).

Die italienische Sinfonie, die sich von Kontrapunkt und Suite abkehrt, Reichtum und Sicherheit gegen eine Freiheit eintauscht, die ihre Existenz doch zunächst mit Suitenfloskeln fristen muß, erreicht in ihrer Primitivität kaum unser Ohr, aber wir bewundern den in ihr sich offenbarenden Mut. War Sammartini ihr Führer? Fest steht zunächst, daß er von Anfang an sich in ihr betätigt hat. Die Staatsbibliothek Berlin besitzt drei (aus Hamburg stammende)[1] Sinfonien (Nr. 11396). Nr. 3 (für drei Stimmen, Violine, Viola und Baß) ist noch Suite, äußerlich schon in einer Sonatenform, wie sie (vgl. W. Fischer) die Durchführungsmodulationen der Suite entstehen ließen. Ein ganz ähnliches Werk von Stamitz besitzt die Kgl. Hausbibliothek Berlin (Bdur 5337), das nur auf einer fortgeschritteneren stilistischen Stufe die Suite schon mit kleinen Perioden (statt Motiv zweiteilige Motive mit Kadenzierung — kleine Themen —) arbeiten läßt, ein Stadium, das, je größer das Thematische wurde, allmählich die „Suite" aufheben mußte. (Ich verweise auch auf die Wagenseilsche Sinfonie Ddur à 3 in den österreichischen Denkmälern.) Wir haben hier eine Entwicklung und eine Ausführung der Sinfonie, die „überleitet", nicht wie die Theatersinfonie das Tutti gegen die Suitenstrenge wirft. Die vorgenannten Werke sind Kammerwerke und zwar Kammersinfonien. Ich glaube, diese Unterscheidung anraten zu müssen, um nicht alle Trios und Quartette als kleine Kammerkunst, die nur mehrfach besetzt gewesen sei, bezeichnen zu müssen. Dagegen verwahrt sich auch schon ihr Titel Sinfonie, der sie von den übrigen Kammerwerken unterscheidet[2]. Wir

[1] Ort und Sammler sind nie bedeutungslos. Deswegen muß von Zentralisationen, wie sie zur Zeit anläßlich des Übergangs fürstlichen Besitzes in Staatseigentum geplant werden, entschieden abgeraten werden.

[2] Man vgl. die mit 3 Flöten, 2 Klarini, 1 Principale, Tympani, 2 Hörnern, 2 Oboen, Streicher

müssen demnach zwei Arten Sinfonien von Anfang an unterscheiden, eine Kammer- und eine Theatersinfonie. Die revolutionäre Tendenz hat nur die Theatersinfonie. Die zwei anderen Sinfonien der Staatsbibliothek verwenden Tuttis, breite Passagen, aber das geschah auch in den Konzerten (vgl. noch das Konzertino C dur). Schwierig ist noch die Feststellung, ob das Maß der Suite in ihnen zu klein ist, um sie als Folgerungen der Konzerte, oder die Freiheit der Passagen zu gering, um sie als Theatersinfonien erscheinen zu lassen. Die Kammerkunst kam indes früh zu einer exponierten Nebenthemenstellung (sowohl Trios wie Konzerte), während die Theatersinfonie eine weite Fläche auszufüllen unternahm, in der zunächst das oder die Nebenthemen nur schwach beleuchtet auftauchen und gleich wieder verschwinden. Hiermit haben wir das Hilfsmittel gewonnen, um diese Sinfonien mit Wahrscheinlichkeit auch als Kammersinfonien erkennen zu dürfen. Selbstverständlich sind die Grenzen unbestimmt, aber ich betone die Verschiedenheit der Arten, weil sich die Sinfonie und zwar die deutsche Sinfonie die sich zuerst zur Konzertsinfonie im neueren Sinn entwickelt, aus einer Syntheſe von Theater- und Kammersinfonie zusammensetzt, nicht, wie bisher angenommen wurde, nur von der italienischen Theatersinfonie ausgeht. Diese drei Sinfonien gehören einer frühen Zeit an (wohl den dreißiger Jahren; daß sie von G. Batt. sind, bezeugen genügend synonyme Stellen. Dieser Zeit gehört auch das von Riemann im Colleg. musicum veröffentlichte Trio an). Die zwei Basler Sinfonien F dur (beide Streichquartett und Hörner)



(letztere bisher weder von Torrefranca noch von St. Foix angegeben, sie ist auch in der Thürlingschen Sammlung enthalten[1]; eine größere Anzahl Sammartinischer Sinfonien besitzt die Zentralbibliothek, Zürich) gehören einer späteren Zeit an, weisen aber auch da noch den Unterschied verschiedener Art auf. Denn die F dur-Sinfonie stellt den Versuch dar, suitenmäßig in der großen Form[2] (entgegen dem dualistischen Sonatentyp) die Sinfonie zu bewältigen. Es ist bezeichnend (und hiermit erklärt), daß der erste Satz mit einem Halbschluß auf der Oberdominante schließt, denn so wirkt der sofort anschließende zweite Satz dualistisch gegen die Suitenstrenge, was offenbar schon unter einem Gebot der Zeit geschehen ist. (Der zweite Satz verarbeitet dasselbe motivische Material wie der erste.)[3]

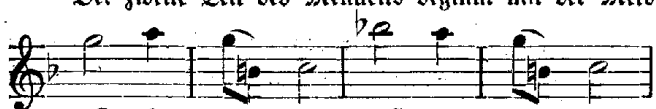
---

u. Fondamento besetzte Sinfonie von Scheibe (Nr. 4852) in der an älteren Sinfonien so reichhaltigen Regierungsbibliothek in Schwerin, die ihr Herkommen von den Concerti grossi ohne weiteres offenbart.

[1] Diese Sammlung, mit schönen Manuskripten vorklassischer Musik (vorläufig in der Basler Univ.-Bibl. aufbewahrt), sollte man nicht vermodern lassen.

[2] Die Form ist dreiteilig. Jeder Teil beginnt mit dem Hauptmotiv, erster und dritter in F dur, der zweite in g moll mit längerer Ausführung. Konzeption wie Stilisierung reizen das Interesse. Daß die Sinfonie der Zeit von 1740 frühestens angehört, beweist das Menuett, ein Stück gleichzeitig spirituell, feurig, leichtflüssig, populär, ein Vorbild der galanten Zeit.

Der zweite Teil des Menuetts beginnt mit der Melodiephrase aus „Deutschland über alles"(!)



[3] Die Figuration des ersten Satzes gebraucht der Londoner Bach in einem Menuett (Trio) der F dur-Sinfonie, Saraſin 250.

Man mag diese Art der Bewältigung als Vielseitigkeit, ja als geniales Suchen deuten (in der Enge der Sinfonie begründet), man kann sie aber auch in diesem späteren Zeitpunkt als eine Unbestimmtheit tadeln. Denn diese Lösung, die statt zur Ausweitung der Sonate, in das enge Gebirge der Suitenperiodisierung zurückführte, wo die Periodisierung zugleich schon die ganze Ausdehnung eines Satzteils einschließt, wo mithin der Zugang zu größerer Satzform vermauert ist, ist nichts anderes als konservativ. Die Sinfonie in Ddur weist den typischen Charakter der italienischen Sinfonie auf mit ihren Passagen, die mehr als Tutti, denn als konzertierend wirken. Die Theatersinfonie, die ein abwechslungsvolles Spiel gegen die Suitenstrenge setzt, hatte, wie gesagt, zunächst fast nichts, um ihre Fläche zu füllen. Ein zweites Moment war das von Rousseau erwähnte Lärmmachen, eine Aufgabe, die für das Orchester primär ist und nicht nur äußerlich oder gar lächerlich. Ein drittes ist die damalige Fähigkeit des Orchesters, das seiner linearen Schwerfälligkeit erst noch entledigt werden sollte. Sie wirken zusammen, um die neue Aufgabe recht schwierig zu gestalten. Tutti und konzertierende Phrasen waren der erste Ausweg. (Das Motiv sollte ja nicht „fortgesetzt" werden.) Sie ergaben noch keinen Inhalt. Statt dessen ging man daran, sie rhythmisch abwechslungsreich zu gestalten. (Die Kammermusik konnte bei der viel kleineren Form, zumal stimmliche Feinheiten leicht eingreifen konnten, gleich inhaltlich vorgehen.) Dies hat Sammartini in dieser Sinfonie vollendet durchgeführt. Die kleinen Motive, die zwischen ihnen auftauchen, sind nur Zugabe zur rhythmischen Delikatesse, nicht Hauptsache. Man beachte im neunten Takt oder im fünfzehnten (Nebenmotiv) ihre Rolle! Die Fläche ist in ein belebtes Spiel aufgelöst, ein architektonisches Gefüge bleibt aus. Der Rhythmus ist noch kein Inhalt, — wir erkennen an, daß die neuen Worte anfangs fehlten und daß aus den rhythmischen Wendungen der Phrasen doch neue Redemünzen gewonnen wurden —, aber er bleibt doch nur ein Ausweg (allerdings ein naheliegender[1] in der Zeit der virtuosen Ausbildung der Stimme, der Streicher und Holzbläser [Flöte]), eine Lösung, die wie eine Seifenblase vergehen mußte, sobald die Sinfonie sich inhaltlich zu finden begann. Dies erklärt, daß die Sammartinische Sinfonie, die zunächst Triumphe feiert, wie auf einmal ausgelöscht ist. Sammartinis engere Landsleute (Galimberti, Chiesa, Monza, Questorino, unter denen der jüngste, Monza hervorragt) betätigen sich lange nach seinem Vorbild; mit Pugnani und Boccherini, die in der Kammermusik doch Sammartini fortsetzen, ist seine sinfonische Methode schon graue Vergangenheit. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, die deutsche Sinfonie hätte dies bewirkt, gewiß machte sie seinen Fall schnell und endgültig. Schon ein Italiener hat ihn überwunden, Rinaldo da Capua. Die rhythmische Impression wurde Sammartini zum Verderb (und seine überragende Künstlerschaft war schließlich nur die Ursache des langen Stagnierens der Mailänder Sinfonie, die durch Sammartini auf einem Irrweg verharrte); sie fehlt allerdings Rinaldo. Aber dadurch wird er auch nicht abgehalten, die weite Fläche zu gliedern, statt in allen Einzelheiten sie flimmern zu lassen.

Das Tutti rollt bei ihm stumpf einher, aber vor ihm und nach ihm erheben sich Hauptpunkte, weil das Hauptmotiv verlängert und das Nebenmotiv fast schon als ein zweites Thema auftreten[2]. (Umgekehrt erhält das Tutti erst jetzt seine

[1] Früher hatte die Sinfonie (venet.) den pompösen Klang als den zuerst sich bietenden Ausweg.
[2] Die Heraushebung der Motive, besonders das Werden des zweiten Themas bedeutet klare

Berechtigung als ein Mittel der Plastik.) Sodann entsteht infolge des starken Hervorleuchtens der Motive aus den Tuttis ein Kontrastieren, das weiter großformal gliedert, dem belebten, nur im kleinen rhythmisch differenzierten Einerlei der Sammartinischen Sinfonie abgeht. Dies zeigt auch Rinaldos zweiter Satz, der sinfonisch groß gedacht ist, während Sammartini seine Triokunst im zweiten Satz sinfonisch nicht zu steigern vermag[1]. So errichtet Rinaldo der großen sinfonischen Form die ersten Grundpfeiler. Sein Einfluß auf Wagenseil und Stamitz ist überragend. (Auch wörtlich nachweisbar; Rinaldo wurde Ende der dreißiger Jahre in Wien aufgeführt, vgl. Spitta, Vierteljahrsschrift für Musikwiss. 1887.) Das Gesagte genüge, um die Stellung der Sammartinischen Sinfonie zu erkennen[2]. Auf Torrefrancas Ausführungen konnte ich bei der Kürze der Darlegung nicht näher eingehen, ohne die gegebenen Entwicklungslinien durch fremde Perspektiven zu verwirren. Torrefrancas Nationalismus sei nur entgegnet, daß noch Zeit und Genie das Werk bestimmen außer der lokalnationalen Natur. Diese ist der dritte Bruder, nicht der eine Vater. Auch in der Sinfonie ist Sammartinis Genie, seine individuelle Kraft (die seinen Nachahmern vielfach abgeht) zu bewundern.

Aber nicht sie setzt die Entwicklung fort. Rinaldo, dann die jüngere neapolitanische Sinfonie, die der komischen Oper entwächst, gegen sinfonisches Denken wohl gleichgültig ist (vielleicht auch eine Folge der Herrschaft Sammartinis), aber entscheidend die deutsche Stilwandlung veranlaßt (Stamitz, Filtz; letzterer mit derselben Schwäche, wie jene behaftet), schließlich die deutsche Sinfonie bestimmen ihren Weg. Sammartini hat Kräfte seiner Nation zur Reife gebracht; sie bedingen seine Größe, aber auch zugleich seine geschichtliche Einschränkung. Als Letztes: Er war zu reich (kaum einer der vorklassischen Instrumentalkomponisten bis auf Stamitz und Boccherini kann sich hierin mit ihm messen), zu vielseitig im musikalischen Empfinden interessiert, um jene glückliche Einseitigkeit zu besitzen, die den stärksten Erfolg verbürgt.

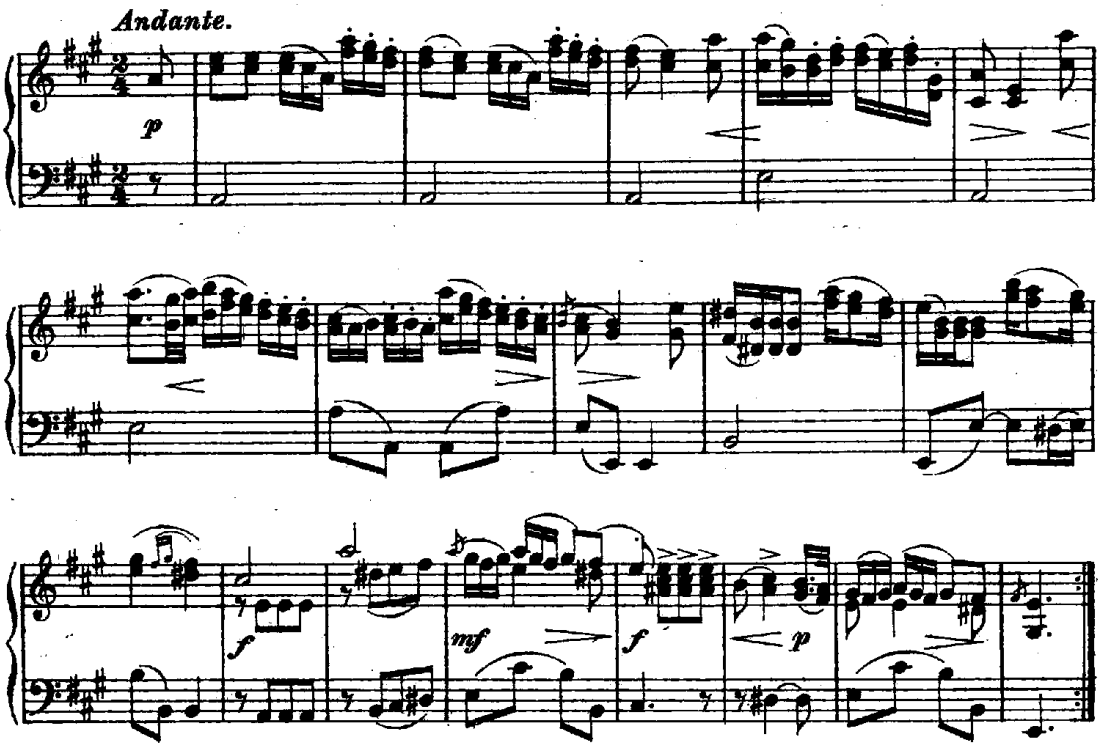
Verständlichkeit (da dadurch die Form auffällig gegliedert wird) für die immer zahlreicher herbeiströmende Menge der Kunstgenießer. Was im Trio bei der kleinen Form möglich war, erschien Sammartini bei der großen Form, bei ihrer Inhaltsöde ausgeschlossen; nur rhythmische Differenzierung schien ihre Fläche beleben zu können.

[1] Auch in seinen Trios ist der große (d. h. großformal wirkende) Formkontrast noch auf den schnellen Satz beschränkt.

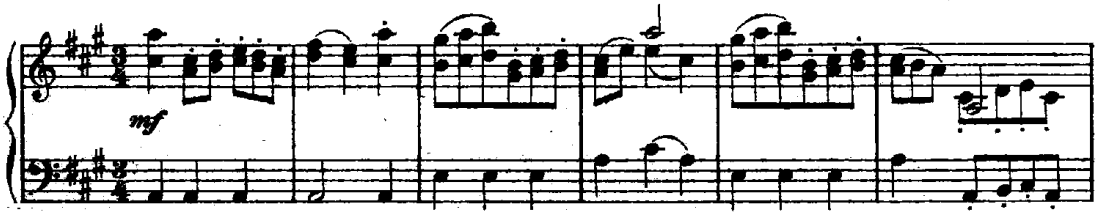
[2] Besonders wäre Sammartinis Kunst zu würdigen, die nicht auf brutale Sinnfälligkeit geht, sich in gebändigter Leidenschaft Grenzen zu stecken vermag (siehe besonders die Menuetts). Vielleicht aber spricht auch dies für den Kammermusiker, weniger für den Sinfoniker.

Sammlung Saraſin Nr. 56.

Erſter Satz, 1. Teil.

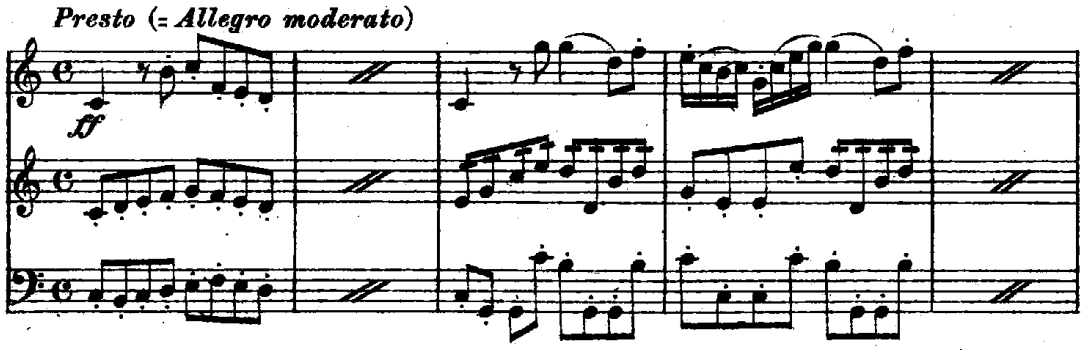


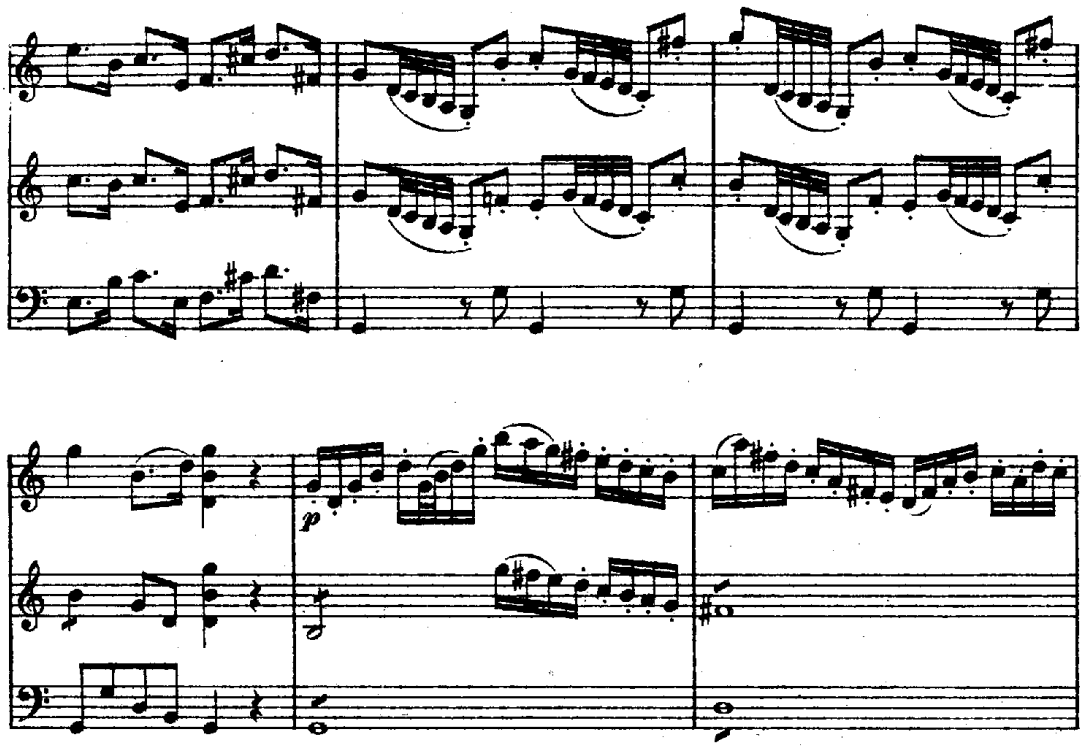
Anfang des 2. Menuettſatzes.



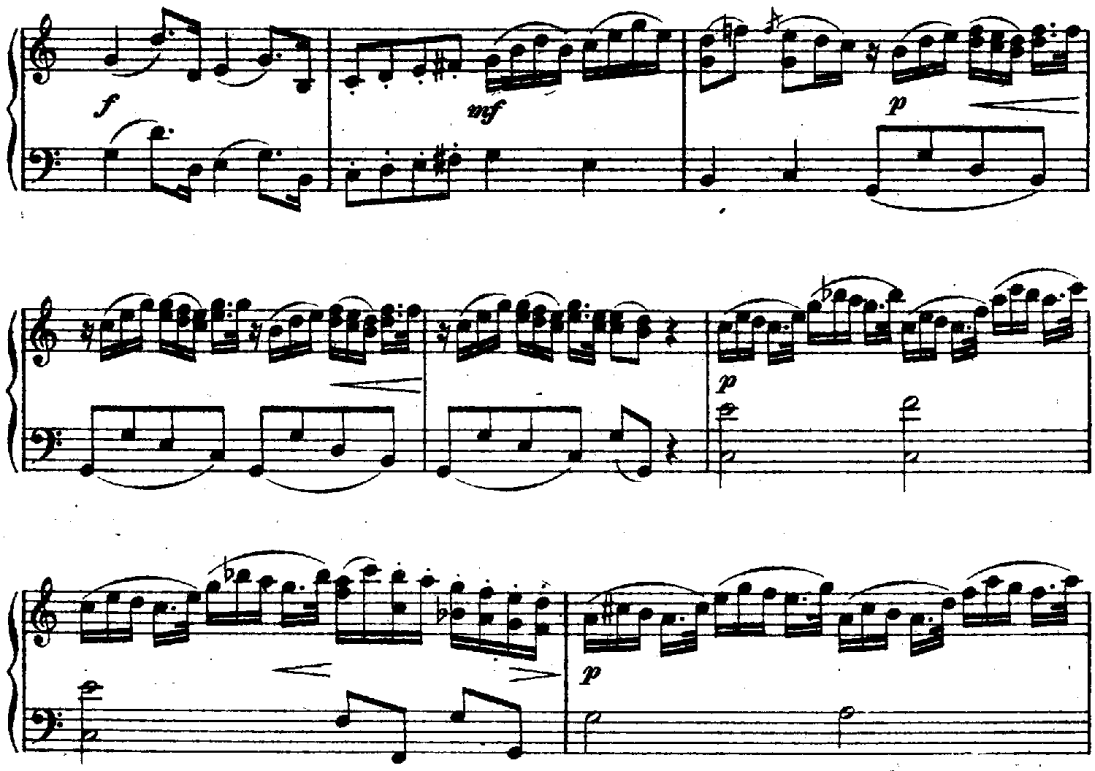
Sammlung Saraſin Nr. 81.

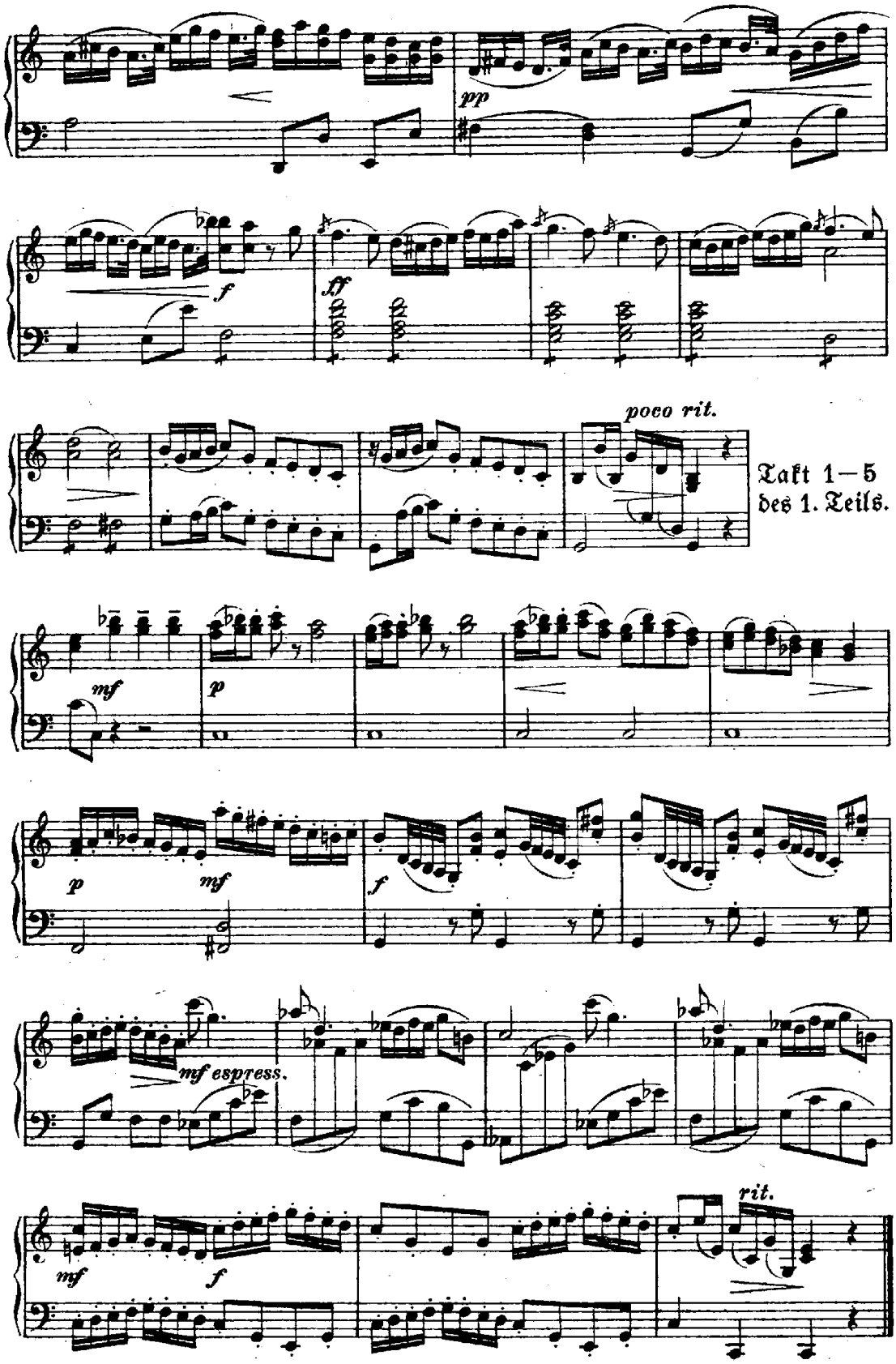
Erſter Satz.





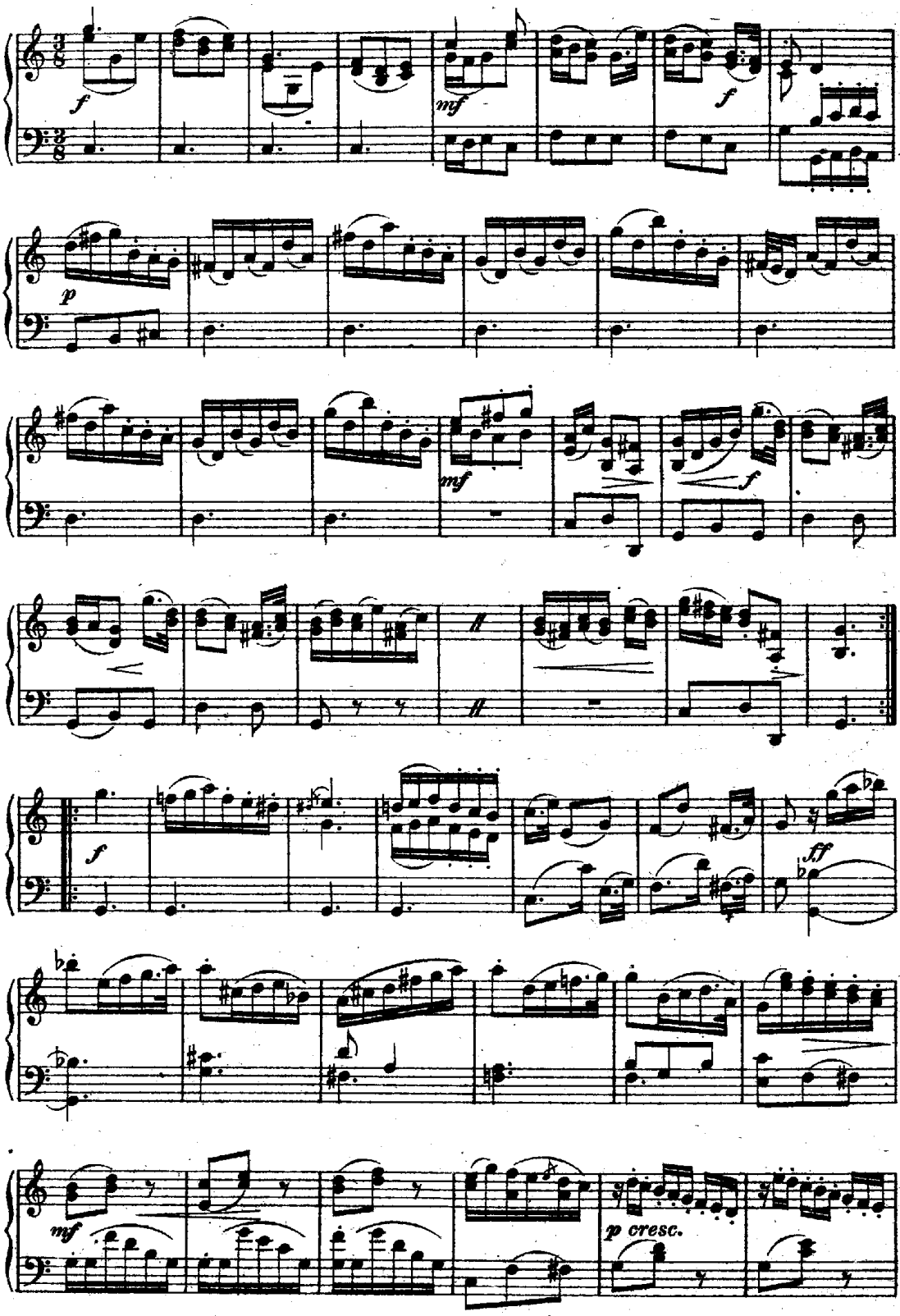
2. Teil (Durchführung und Reprise).

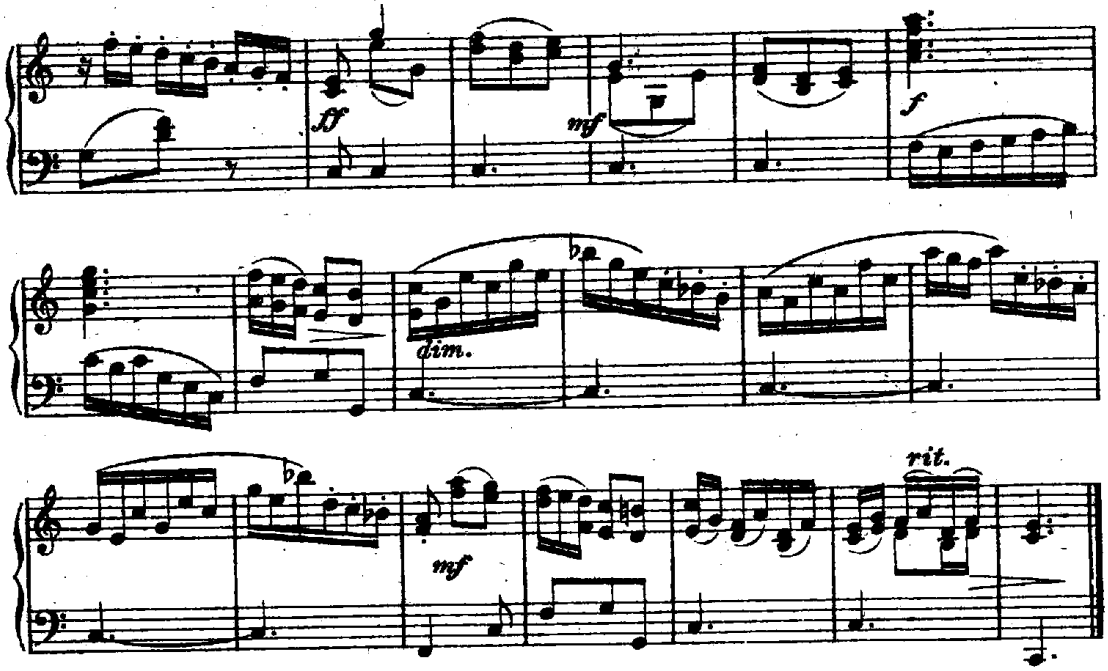




Takt 1–5
des 1. Teils.

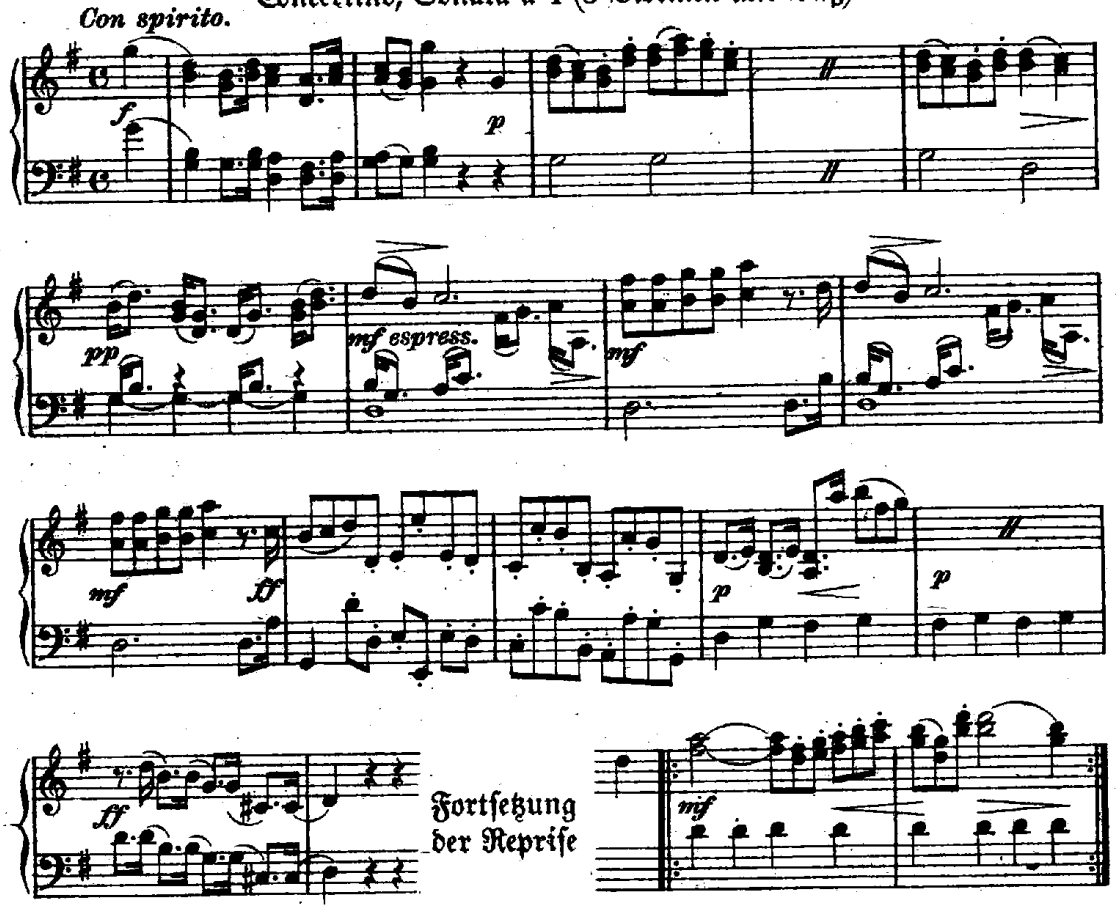
Zweiter Satz, Menuett.

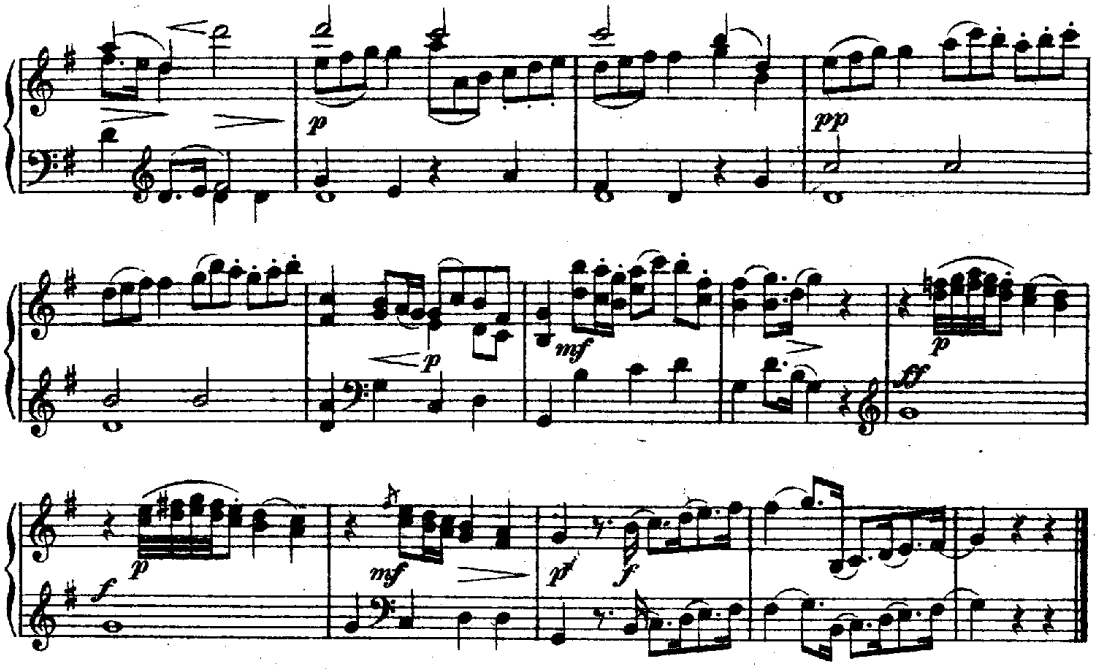




Sammlung Saraſin Nr. 92.

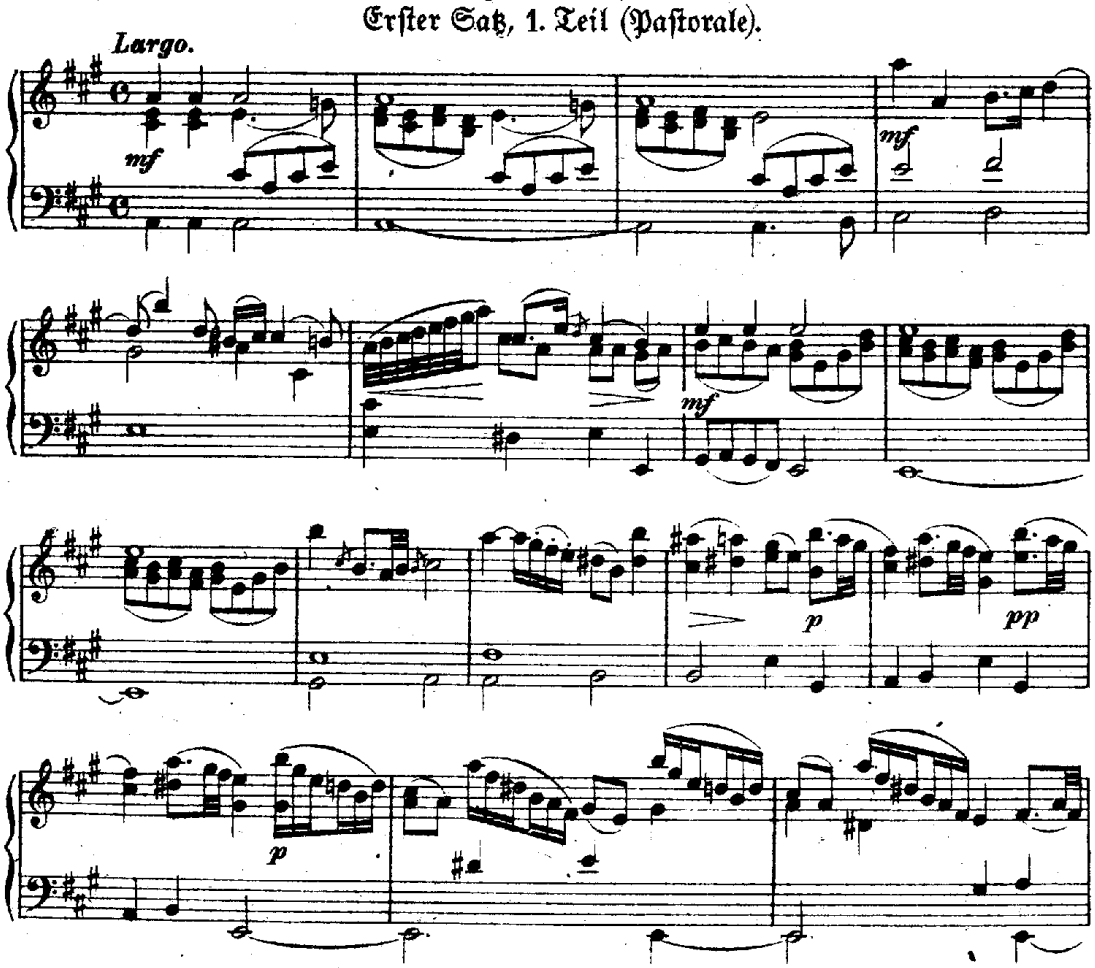
Concertino, Sonata a 4 (3 Violinen und Baß).

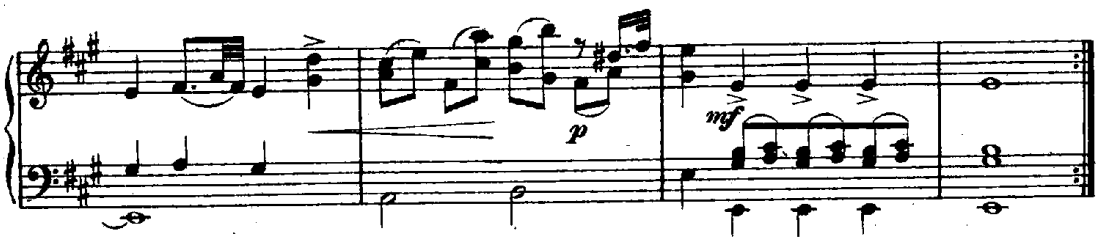




Sammlung Sarasin Nr. 68.

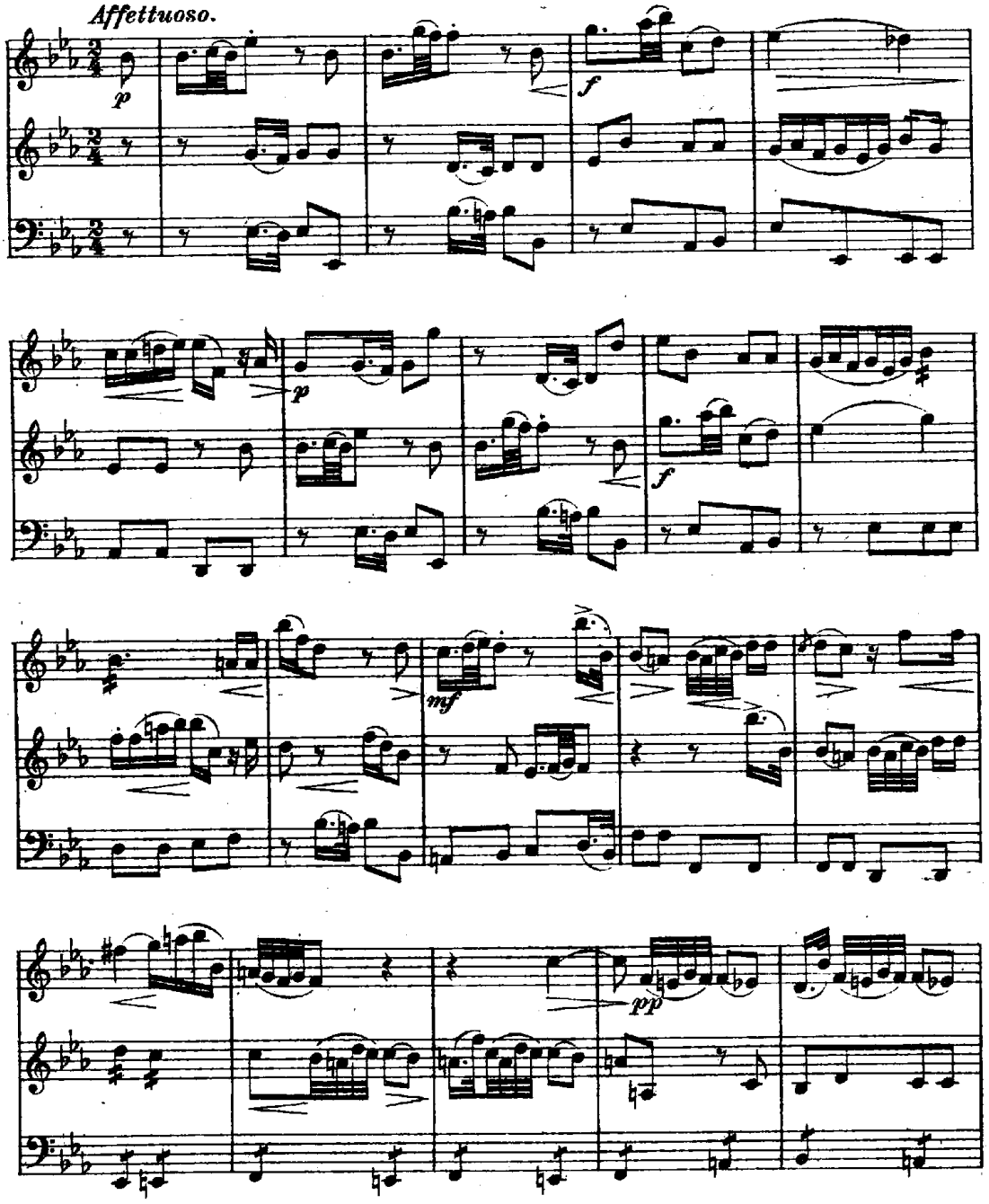
Erster Satz, 1. Teil (Pastorale).



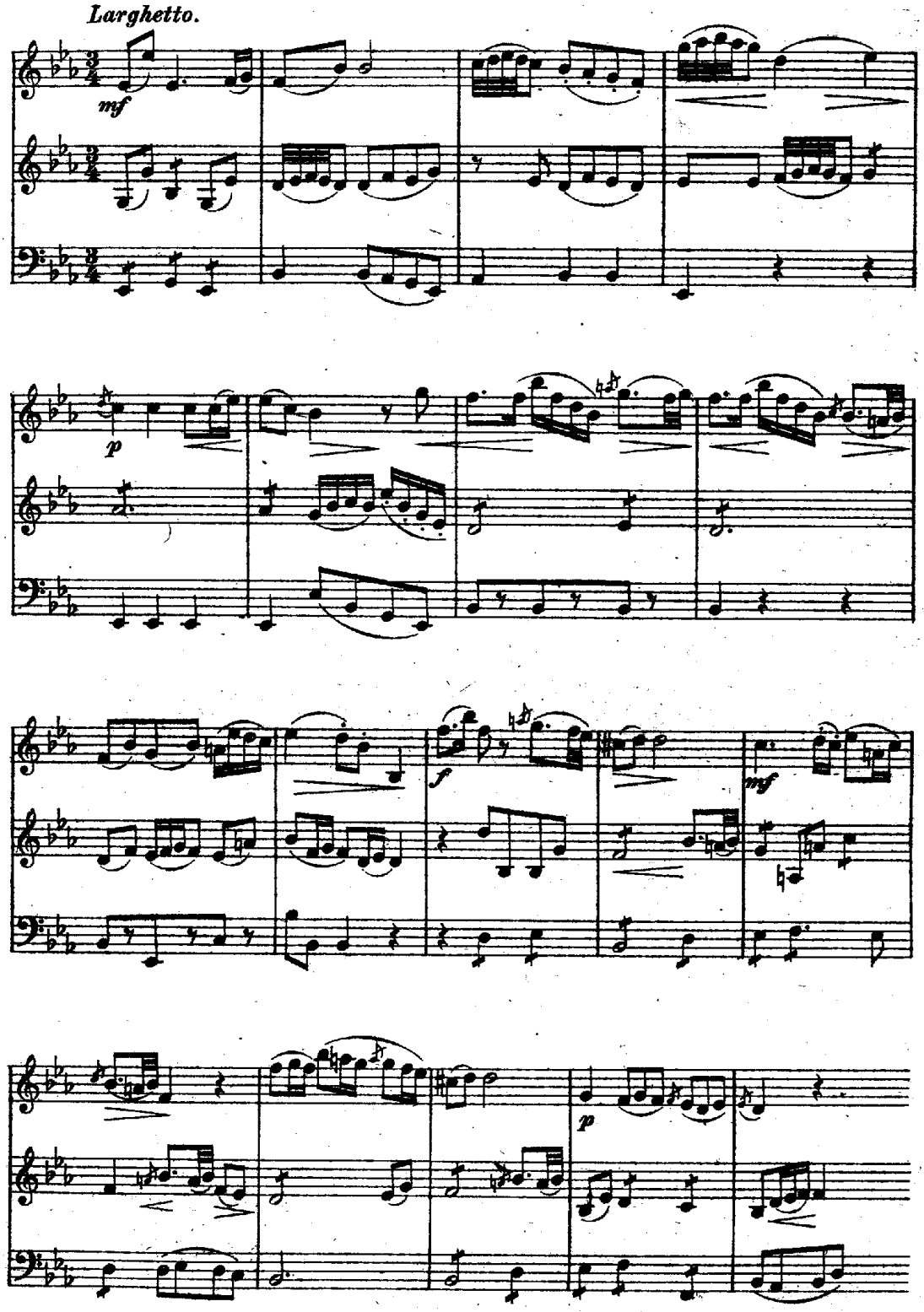


Sammlung Saraſin Nr. 223.

Erſter Satz, Anfang.

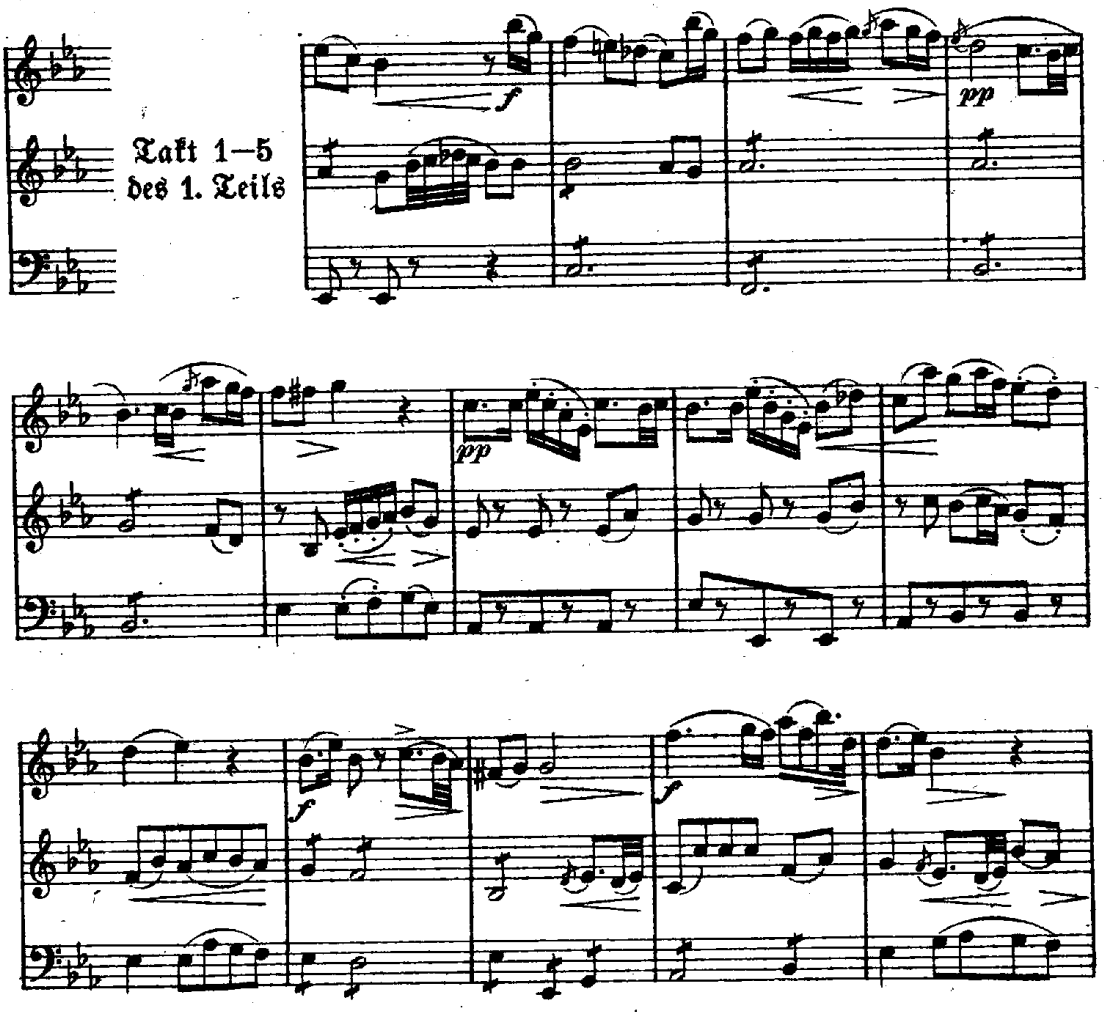


Zweiter Satz, Anfang.



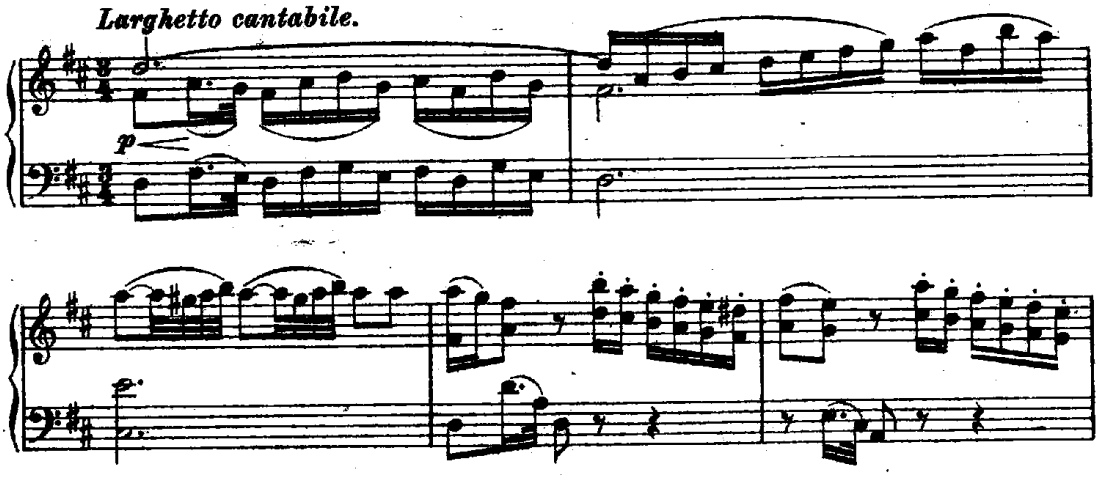
Repriſe des 2. Teils.

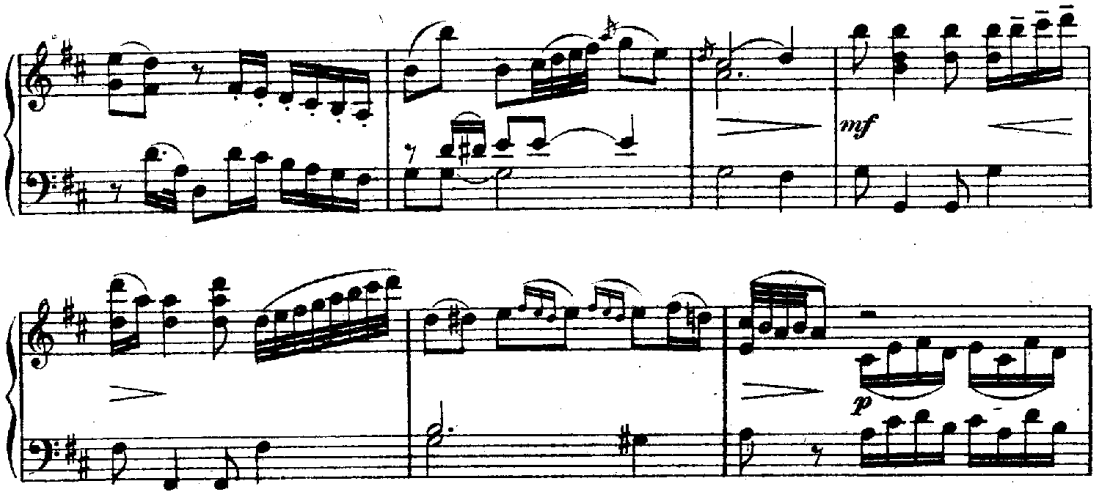
Takt 1–5
des 1. Teils



Sammlung Saraſin Nr. 236.

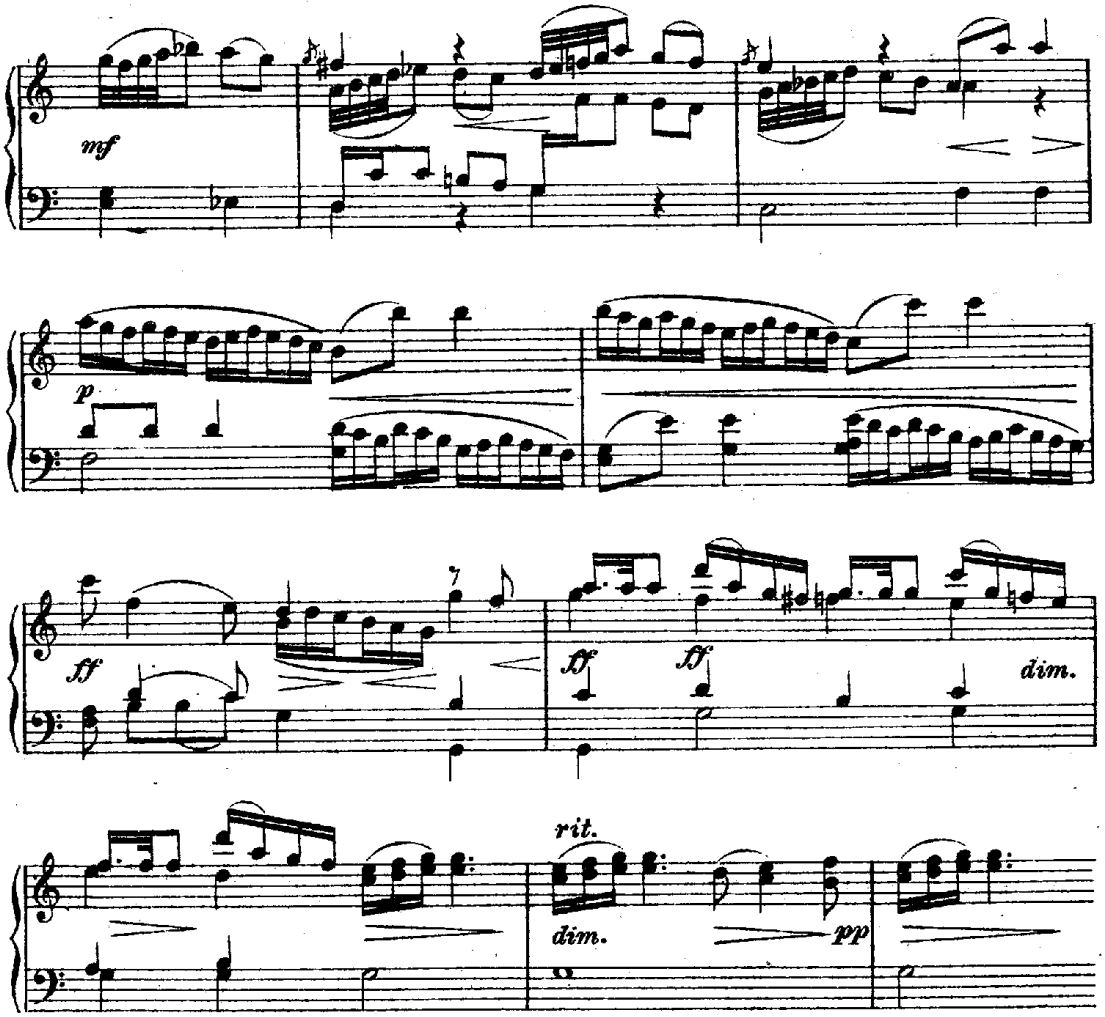
Erſter Satz, Anfang.





Sammlung Saraſin Nr. 94.

Aus der Durchführung des Concertino, Erſter Satz (Tempo giuſto).



Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur

Von

Arnold Schmitz, Cöln a. Rh.

Daß insbesondere der junge Schumann mannigfache Anregungen zum künstlerischen Schaffen durch die Lektüre der romantischen Dichter empfangen hat, ist hinlänglich bekannt. Man erinnere sich nur an sein op. 2, die Papillons, die nach Schumanns eigener Äußerung durch Eindrücke des letzten Kapitels aus Jean Pauls Flegeljahre entstanden sind, oder an die „Kreisleriana", deren Titel schon auf E. T. A. Hoffmann hinweist. Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat Schumann auch als Ästhetiker[1]. So darf der Musikschriftsteller Schumann genannt werden, etwa im Sinne Jean Pauls, der einmal sagt: „In jeder guten Rezension verbirgt oder entdeckt sich eine gute Ästhetik und noch dazu eine angewandte und freie und kürzeste und durch die Beispiele hellste".

Wer nur einen flüchtigen Blick in Schumanns Gesammelte Schriften oder Briefe wirft, wird leicht entdecken, daß seine Ausdrucksweise namentlich in den Sturm- und Drangjahren eine typisch romantische ist. Wie virtuos schon der Achtzehnjährige die romantische Sprachmanier beherrscht, ist schon wiederholt dargelegt worden[2]. Es ist aber zum größten Teil noch Aufgabe geblieben, zu zeigen, wie sich der Geist der romantischen Dichtung und Kunstanschauung spiegelt in Schumanns ästhetischen Äußerungen, die wir in den Gesammelten Schriften und Briefen zerstreut vorfinden. Die Wirkungen dieser engen Verknüpfung mit dem Geist der romantischen Literatur zeigen sich ja nicht nur in den Tonschöpfungen Schumanns, sondern auch bei dem erstaunlich sicher treffenden Kritiker, dem Bahnbrecher Hector Berlioz', Chopins in Deutschland, dem Entdecker der Schubertschen Cdur-Symphonie und dem beredten Herold Schubertscher Instrumentalmusik. Von den großen romantischen Dichtern werden in Schumanns Schriften und Briefen genannt: Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Novalis, Tieck, Eichendorff. Auch Fr. Schlegel war ihm bekannt, wie z. B. aus dem Motto zur Phantasie in Cdur (op. 17) hervorgeht. Über Jean Paul findet sich in den Briefen der schon öfters (von Kretzschmar u. a.) zitierte Satz: „Von diesem (Jean Paul) hab' ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer"[3].

Wenn man nach Walzel als das Ziel der Romantiker setzen darf „die Natur, anorganische wie organische, in ein menschlich fühlendes, durchgeistigtes Reich der Poesie umzuschaffen"[4], so läßt sich leicht feststellen, daß auch Schumann in seinen Anschauungen über die Aufgaben des Musikers und das Wesen der Musik letzten Endes auf dieses Ideal des Poetischen hinsteuert. Der Komponist soll Poet sein.

---

[1] Kretzschmar, Ges. Aufsätze über Musik II, S. 294 ff.

[2] Martin Kreisig im Vorber. seiner Ausgabe der Ges. Schriften Robert Schumanns, Breitkopf & Härtel 1914. — ZfM II, S. 535 ff.

[3] Briefe. Neue Folge. Breitkopf & Härtel, S. 149.

[4] Walzel, Deutsche Romantik, Teubner 1912.

In Schumanns Kritiken ist der Ausdruck „musikalische Prosa" ein Vorwurf und eine Ablehnung. Auch bei Jean Paul findet sich der Gebrauch des Wortes „Prosa" im despektierlichen Sinn. Selbst bei Bearbeitungen fremder Tonstücke, sagt Schumann[1], dürfe die poetische Idee der ursprünglichen Form nicht eingebüßt werden. Es ist aber bemerkenswert, daß schon dem jungen Schumann der musikalische Ausdruck des Poetischen im „einfach Lyrischen" nicht genügt[2]. Es wird Fortschritt zum dichterischen Bewußtsein angestrebt[3]. Dieses dichterische Bewußtsein behandelt die Musik als Sprache. Die Manier der romantischen Dichter, welche zuweilen die Sprache als Musik behandeln, wird also umgekehrt. Nicht in jenem allgemeinen Sinn, wie er vor den Romantikern beispielsweise bereits von Heinse in der Hildegard von Hohenthal formuliert wurde (die Musik sei eine Sprache, die dort herrsche, wo sie ausdrücke, was die Wortsprache nicht vermag; oder: sie sei eine Sprache der Leidenschaften), sondern in einem strengeren Sinn faßt Schumann die Musik als Sprache auf. Er legt, um es deutlicher zu sagen, Wert auf musikalische Diktion. In Schuberts Cdur-Symphonie fällt ihm „die eigentümliche Behandlung der Instrumente wie der Masse des Orchesters" auf „die oft wie Menschenstimmen und Chor durcheinander sprechen"[4]. Natürlich konstatiert er Ähnliches auch bei Beethoven. Nun soll aber außerdem noch Musik eine poetische Sprache sein. Wie kann der Musiker lernen, seine Kunst als poetische Sprache zu behandeln? Indem er — Shakespeare und Jean Paul studiert! In der Literatur liegt also nach Schumann das Vorbild des poetischen Fühlens und Denkens. Das wird noch deutlicher, wenn man beobachtet, wie Schumann gerade seinen Lieblingen unter den Komponisten — Beethoven, Schubert, Field, Chopin, auch Mendelssohn u. a. — den Ehrentitel „Dichter" gibt, worauf ja auch Kretzschmar aufmerksam gemacht hat. Aber die intensive Beschäftigung mit der Literatur, insbesondere der romantischen, bildet im Musiker nicht nur das poetische Gefühl aus, sie gibt ihm nach Schumanns Meinung auch praktische Winke für das kompositorische Schaffen: „Lese doch Lachner in Swift, in Lord Byron, in Jean Paul, ich glaube es nutzt ihm, er würde Kürze lernen"[5]. Wenn man diesen Satz gelesen, begreift man schon besser den bereits zitierten Ausspruch Schumanns, er selbst habe von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt, als von seinem Musiklehrer. Das will nicht nur als Metapher verstanden werden. Wie die poetische Idee im musikalischen Kunstwerk ausgedrückt wird, darüber hat sich Schumann theoretisch nicht klar und bestimmt ausgelassen. Die Prüfung dieser Frage an seinen Kompositionen bleibt eine Sonderaufgabe. Die Übereinstimmungen zwischen Schumann und Jean Paul machen sich in den Briefen und Gesammelten Schriften besonders deutlich, ja stellenweise wörtlich geltend in der Auffassung des Begriffs „Genie". Schumann entwickelt hier meist seine Anschauungen aus dem Gegensatz der Begriffe Genie—Talent heraus. Schon dieses methodische Moment deutet auf Verwandtschaft mit Jean Pauls Lehre vom Genie hin. Das Genie kommt nach Jean Paul in der Konzeption zur Anschauung des Ganzen, es stellt im Kunstwerk ein Ganzes dar,

[1] Gesammelte Schriften. Breitkopf & Härtel, I, S. 212.
[2] Briefe. Neue Folge, S. 157.
[3] Jugendbriefe, S. 282/283.
[4] Ges. Schriften I, S. 463.
[5] Ges. Schriften, I, S. 430.

während auch das größte Talent „nur Teile im Kunstwerk darstellt“[1]. Dieser Unterschied taucht bei Jean Paul öfters und in verschiedenen Varianten auf. Auch Schumann hat ihn übernommen, was wir an gewissen Folgerungen feststellen können. Totalität (Ganzheit) bedeutet also bei Jean Paul nicht die Gesamtheit, Vollständigkeit des Kunstwerks und ist auch nicht davon abhängig: „noch im ausgeplünderten Kunstwerk (z. B. Homer) wohnet er (der Geist oder das Ganze) wie im nachgebeteten Plato, groß und jung und einsam fort“[2]. Schumann: „Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Sinfonie von Gyrowetz und eine von Beethoven — und seht was bleibt“[3]. Die Arbeit des Talents bleibt immer Stückwerk. Schumann: „Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend als das Genie, kein Ziel erreicht ...“[4] Aus der Anschauung des Ganzen wird auch „die nur dem Genie eigene Leichtigkeit“[5] verständlich. Das Talent kann nach Schumann Werte schaffen nur durch Ausarbeitung der Details[6]. Daß das Talent durch Details wirkt, ist auch bei Jean Paul in der Vorschule ausgesprochen: „In der Poesie wirkt das Talent mit einzelnen Kräften, mit Bildern, Feuer, Gedankenfülle und Reize auf das Volk“[7]. Jean Paul unterscheidet die verschiedenen Künstlertypen nach Graden der Phantasie. In der Vorschule sagt er[8]: „Wir wollen sie (die Phantasie) durch ihre verschiedenen Grade bis zu dem begleiten, wo sie unter dem Namen Genie poetisch erschafft. Der Kleinste ist, wo sie nur empfängt“. Wer das einfachste ästhetische Urteil des Gefallens oder Mißfallens äußert, ganz gleich, ob begründet oder unbegründet „wenn er auch im Gegenstand irrte“, der hat „die phantastische Einbildungskraft“ und tritt dadurch in Beziehung zum Genius, ein Gedanke, der so recht die bei Jean Paul auf die Spitze getriebene Bedeutung der Phantasie beleuchtet. Die Einteilung geht weiter: „Die zweite Stufe ist diese, daß mehrere Kräfte vorragen ... indes die Phantasie niedrig steht ... Die dritte Klasse erlaube man mir, weibliche oder passive Genies zu nennen ...“ Jean Paul sagt von dieser Spezies: „so ist doch bei den passiven Genies die Weltanschauung nur eine Fortsetzung und Fortbildung einer fremden genialischen“. Schumann dehnt den Begriff „passiv“ auch auf das Talent aus: „Wie es passive Genies gibt, so auch passive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, diese in Hummel“[9]. Auch er nimmt die Einteilung nach Graden der Phantasie an; so sagt er z. B. von den „Halbgenies“: „sie haben einen Geniusflügel und einen anderen von Wachsfedern“[10].

In der Frage der Stellung des Künstlers zum Leben scheint mir Schumann wenigstens eine Strecke weit auch den Spuren Jean Pauls zu folgen. Es sind sich ja bekanntlich die romantischen Dichter in dieser Frage keineswegs einig. Bei Wackenroder herrscht eine pessimistische, dem Leben abgewandte Kunstauffassung[11].

---

1 Vorschule der Ästhetik, Perthes, Hamburg 1804, I, S. 71.
2 Vorschule I, S. 42.
3 Ges. Schr. I, S. 26.
4 Ebenda, S. 21.
5 Ges. Schr. II, S. 351.
6 Ges. Schr. I, S. 148.
7 Vorschule I, S. 41,
8 Ebenda, S. 36/37, 38, 42, 46.
9 Ges. Schr. I, S. 294.
10 Ebenda, S. 93.
11 Goldschmidt, Musikästhetik des 18. Jahrh. 1905, Kap. 12.

Aber schließlich entsteht doch auch bei ihm die Erkenntnis einer sich daraus ergebenden menschlichen und künstlerischen Tragik. Geht der merkwürdige Tonkünstler Josef Berglinger nicht an seiner Weltflucht zugrunde? Ähnlich bei E. T. A. Hoffmann. In skurrilster Weise fertigt der Kapellmeister Kreisler das banale Leben oft genug ab. Aber es rächt sich auch an ihm. Die Freunde behaupteten: es sei in ihm „das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höheren Sinn, eigentlich brauche“[1]. Einen lebensbejahenden und optimistischen Standpunkt vertritt Fr. Schlegel in der Lucinde. Er schimpft über die „Antipathie gegen die Welt, die jetzt so gemein ist. Der unerfahrene Eigendünkel ahndet gar nicht, daß dies nur Mangel an Sinn und Verstand sey und hält es für hohen Unmut über die allgemeine Häßlichkeit der Welt und des Lebens, von denen er noch nicht einmal das leiseste Vorgefühl hat“[2]. Bei Jean Paul ist es nicht nur die allen Romantikern eigene mehr oder weniger stark hervortretende Liebe zur „reinen, schuldlosen Natur“ auf die etwa des Künstlers Verkehr mit dem Außenleben am besten beschränkt bliebe, sondern: „Will man sich einen größten Dichter denken, so vergönne man einem Genius die Seelenwanderung durch alle Völker und alle Zeiten und Zustände und lasse ihn alle Küsten der Welt umschiffen: Welch höhere, kühnere Zeichnungen ihrer menschlichen Gestalt würde er entwerfen und mitbringen“[3].

Die Beschwingung der Phantasie durch das Leben und den Verkehr mit der Welt ist auch in den mannigfachen und zahlreichen Äußerungen Schumanns über fremdes und eigenes künstlerisches Schaffen ein Hauptbeweggrund seiner Forderung, stets engsten Konnex mit den verschiedensten Lebenserscheinungen zu halten. Aber daneben denkt er auch an die positiven Einwirkungen auf die beiden anderen von ihm genannten schöpferischen Hauptkräfte: Gemüt und Geist. Überhaupt ist das Leben oft äußerer Anlaß, geheime im Künstler schlummernde Kräfte zu wecken. Der andere Hauptgrund aber bei Schumann ist der, daß auch das äußere Leben der Kunst Stoff gibt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Schumann nach dieser Gedankenrichtung hin durch des Göttinger Philosophieprofessors Wendt Buch „Hauptperioden der schönen Kunst“[4] beeinflußt worden ist. Schon Kretzschmar hat das vermutet. Eine direkte Äußerung von Schumann selbst liegt darüber nicht vor. Schumann erwähnt Wendt zum erstenmal in einem Brief an seinen Freund Flechsig in Leipzig vom März 1828. Er drückt darin die Hoffnung aus, mit Wendt „recht vertraut zu werden“[5]. 1833 nennt er Wendt unter den Mitarbeitern der Neuen Zeitschrift für Musik[6]. In dem eben zitierten Werk Wendts laufen alle Linien von dem Lebensgedanken aus, der sich in seiner prägnantesten Form Seite 2 findet: „Denn das ist das Wesen aller schönen Kunst, daß in ihr der schöpferische Geist Welt und Leben in Bildern faßt.“ Sehr bemerkenswert ist hier die Annahme Schumanns, daß auch die Musik das Bild einer äußeren Lebenserscheinung bewahren kann: „Ja selbst

---

[1] Hoffmanns Musikal. Schriften, herausgeg. v. E. Istel. S. 68.
[2] Lucinde, Stuttgart bei Chr. Hausmann, 1835. S. 42.
[3] Vorschule I, S. 6.
[4] Leipzig, Ambr. Barth 1831.
[5] Jugendbr. S. 17.
[6] Jugendbr. S. 210.

kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag"[1]. Die Geschichte der Kunst wird bei Wendt als Entwicklung des Lebensgedankens behandelt. Bei den alten Ägyptern bedeutete der Tierdienst z. B. Verehrung des animalischen Lebens, des Lebendigen, das seine Darstellung in der ganz im Religiösen aufgehenden Kunst fand. Die Poesie der Israeliten knüpfte an das nationale Leben an. Während das Kunstwerk vorher nur Symbol war, wird es bei den Griechen selbständige Lebenserscheinung usf. Die romantische Kunst endlich: „Aus Kampf und Leiden, ja selbst aus Tod blüht dem Menschen ein höheres Leben hervor." Es ist das poetische Leben auch bei Schumann Ziel und Triebfeder zugleich seiner Lebensbejahung. Die Leiden des Lebens lösen im poetischen Gemüt „schöne Schwermut" aus[2], die Freuden des Tanzes z. B. mitunter Sehnsucht und Wehmut[3]. Wie Julius verlor sich auch Schumann gern und tief „in alle die Vermischungen und Verschlingung von Freude und Schmerz, aus denen die Würze des Lebens und die Blüte der Empfindung hervorgeht, die geistige Wollust, wie die sinnliche Seligkeit"[4].

Die Romantiker bezeichnen oft die Phantasie als die schöpferische Hauptkraft. Jean Paul sagt: „sie ist ... der Elementargeist der übrigen Kräfte ... Die Phantasie macht alle Teile zum Ganzen[5]. Sie befähigt das Genie „die Natur reicher und vollständiger zu sehen"[6]. Bei Schumann ergibt sich jene für den Romantiker typische höchste Wertschätzung der Phantasie nicht nur aus der Struktur seiner Künstlernatur, sondern wiederum auch durch seine jahrelange intensive Beschäftigung mit der romantischen Literatur, insbesondere mit Jean Paul. Die Phantasie wirkt nach Schumann nicht nur zur Gewinnung einer musikalischen Idee, sie führt nicht nur zur Konzeption, sondern sie muß den Schaffenden weiterbeflügeln bei der Ausführung des Werkes und überhaupt den ganzen Prozeß des künstlerischen Schaffens durchsetzen. Sie muß bei der Ausführung einer Komposition auch die Seele des Spielers und Hörers in „Mitschwingung" versetzen. Immerhin aber ordnet Schumann in seiner Theorie über die Haupteigenschaften des schaffenden Künstlers neben Phantasie zwei andere Hauptkräfte: Gemüt und Geist[7]. Das Gemüt ist bei ihm im weitesten Sinne die rein gefühlsmäßige Seite des künstlerischen Charakters, deren Eigentümlichkeiten sich mit denen des Gefühls bzw. Gemütslebens der romantischen Dichtung decken. Es sind dies etwa: Vermischung von Freude und Schmerz, Humor (oft auf dem Hintergrund der Melancholie), das Schwärmerische, Sehnsucht (nach dem Unendlichen, Absoluten — „wenn die Sonne hinuntergegangen und das ewige Heimweh der Seele erwacht"[8], Jean Paul: „das alte Heimweh in der Menschenbrust"[9]; Tieck: „und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich frei zu machen und hinein zu schwärmen in das Land, das hinter

[1] Ges. Schr. I, 84/85.
[2] Schumann, vgl. Litzmann, Clara Schumann I, 274.
[3] Ges. Schr. I, 201 und Tieck Sternhald, Dtsch. Nat.-Lit. 145 B. S. 260.
[4] Lucinde S. 2.
[5] Vorschule I, 32.
[6] ebenda 7.
[7] Ges. Schr. I, 167.
[8] Ges. Schr. II, 305.
[9] Flegeljahre Dtsch. Nat.-Lit. 134. B. S. 170.

den goldenen Abendwolken liegt“[1]), Liebe, Ekstase (Ausbrüche romantischer Ekstase finden sich bei Schumann namentlich in den Jugendbriefen und ersten Aufsätzen. Mit den vorrückenden Jahren aber gewinnt in seinen Kritiken der Ton einer auf sachliche Gründe gestützten gemäßigteren Polemik die Oberhand). Der Begriff „Geist“ wird von Schumann nicht immer klar und widerspruchslos angewendet. Man vergleiche darüber den Aufsatz von Kretzschmar. Keineswegs darf man dabei nur an das künstlerisch „Geistreiche“ Interessante (interessante Harmonik, Modulation usw.) denken. Auch nicht nur an das, was man vielleicht die Mentalität eines Kunstwerks nennen könnte. Geist ist nach Schumann ein disziplinärer Faktor, ein regulatives Prinzip des künstlerischen Ausdruckswillens, was ungefähr dasselbe besagt wie Jean Pauls Begriff der „Besonnenheit“. Besonnenheit setzt nach Jean Paul „in jedem Grade ein Gleichgewicht . . . voraus“[2], schafft einen Ausgleich zwischen Kräften, die sich ohne sie leicht gegenseitig aufreiben würden. So muß auch nach Schumann die Phantasie vor einem Hinüberschweifen ins sinnlos Phantastische bewahrt werden, der Verkehr des Künstlers mit dem Leben vor einer verwirrenden Überfülle von Anregungen, die ebenso schädlich ist, wie der Mangel, und auch die Begeisterung des künstlerischen Schaffensaktes durch Besonnenheit gezügelt sein: „Ein rasender Roland würde keinen dichten können . . . . . Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen“[3]. Endlich fallen unter den Begriff „Geist“ bei Schumann auch die bewußten Faktoren im künstlerischen Schaffensprozeß. Diese haben nicht nur eine Bedeutung für die formale Gestaltung eines Kunstwerks, sondern greifen auch in den Inhalt ein. So spielt z. B. das Postulat charakteristisch eine wichtige Rolle in Schumanns Ästhetik. Schumann selbst glaubt, daß bei der Befolgung dieses Postulats ein bewußter Faktor tätig ist. Schon der Achtzehnjährige schreibt: . . . „ein Tonstück ohne Reflexion ist charakterlos und ein charakterloses Tonstück ist ebenso verwerflich wie ein Gedicht ohne eine Grundfarbe“[4].

Immerhin ruht in der Anschauung Schumanns über das künstlerische Schaffen der Schwerpunkt auf dem Unbewußten. Das zeigt sich vor allem in seinen Äußerungen über den Zustand der Konzeption. Der eigentliche Zustand der Konzeption ist nach romantischer Auffassung entweder ein Stadium völliger Passivität oder unbewußter Aktivität des Geistes wie im Traum. Die passive Auffassung, wie sie später vor allem Schopenhauer formuliert hat[5] finden wir am deutlichsten bei Fr. Schlegel ausgeprägt: „Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgend eines Genius ganz überläßt und hingibt? Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich“[6]. Bei E. T. A. Hoffmann erscheint wiederholt der Gedanke, „daß das Empfangen eines

[1] Sternbald S. 129.
[2] Vorschule I, 55.
[3] Ges. Schr. I, 29/30.
[4] Vgl. meinen Aufsatz „Anfänge der Ästhetik R. Sch.“ Z. f. M. II.
[5] Parerga, Reklam, II, 453.
[6] Lucinde S. 42.

Kunstwerkes einem im Geist bewußtlos geschaffenen Traum gleicht"[1]. Bei Jean Paul finden wir eine Verquickung beider Anschauungen: „Der echte Dichter ist ebenso im Schreiben nur der Zuhörer, nicht der Sprachlehrer seiner Charaktere, d. h. er flickt nicht ihren Dialog nach einem mühsam gehörten Stilistikum der Menschenkenntnis zusammen, sondern er schauet sie wie im Traume lebendig an und dann hört er sie."[2] Bei Schumann ist die Auffassung der unbewußten Aktivität vorherrschend. Hier und da erwähnt er dabei auch den Traum.[3] Wo er von seiner Musik sagt, sie sei ein Werk des dichterischen Bewußtseins, fügt er die bedeutsamen Worte hinzu: „Dies alles weiß ich auch nicht während des Komponierens und kommt erst hinterher"[4]. Es ist auch demnach sehr wahrscheinlich, daß sich seine ganze Theorie vom dichterischen Bewußtsein des Musikers hauptsächlich durch die Lektüre der Romantiker gebildet hat. Als Abschluß der Schumannschen Anschauungen über das künstlerische Schaffen sind die Sätze zu betrachten: Das Schaffen ist im letzten Grunde unerklärbar „Alles Kunststreben ist approximativ, kein Kunstwerk durchaus unverbesserlich, kein Ton der Stimme, kein Laut der Sprache, keine Bewegung des Körpers, keine Linie des Malers"[5]. In der Überzeugung, daß es dem Menschen nicht gelingt, die ewigen Geheimnisse des Kunstgeistes zu erforschen, berührt sich Schumann mit Wackenroder. Mit einer oft unwilligen Gebärde wird der Neugierige von den letzten Problemen zurückgehalten. Den eigenen Geist scheint eine seltsame Scheu zu bannen: „Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit der Erde überdeckt."[6] Aber nicht durch diese beinahe ängstliche Sorge, das Unbewußte zu erhalten, zeigt sich Schumann als typischer Romantiker, sondern indem er sich in seinem eigenen Kunstforschen trotzdem immer wieder ganz dicht an die Grenze des Unbewußten herantreiben läßt in der Hoffnung — durch einen Blick das Dunkel irgendwo zu erhellen. Man braucht sich da z. B. nur seiner scharfsinnigen Beobachtung über die Wirkungsweise bildlicher Eindrücke im Zustand der musikalischen Konzeption zu erinnern.[7] Es bleibt jedoch letzten Endes bei Schumann ein Skeptizismus, der nicht nur dem Erkenntnisdrang des Ästhetikers, sondern auch der Realisierung des künstlerischen Ausdruckswillens Grenzen setzt, denn was bedeutet der Satz „kein Kunstwerk unverbesserlich", wohl anders als die Feststellung einer gewissen Unvollkommenheit jedes künstlerischen Ausdrucks a priori? Wenn Schumann aber an einer anderen Stelle sagt, der Künstler soll trotzdem „alle Spuren verfolgen, die zur geheimeren Arbeitswerkstatt des Meisters führen"[8], so ist das mehr auf das Kunstpraktische, als auf rein theoretisches Wissen gemünzt.

Auch der Kritiker Schumann setzt sich ein romantisch literarisches Ziel: „eine

---

[1] Kroll, E. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen. Königsberger Dissert. 1909 S. 117
[2] Vorschule II, 352.
[3] Clara Schumann I, 39, Ges. Schr. I, 258.
[4] Jugendbr. S. 285.
[5] Ges. Schr. I, 106, II, 267.
[6] Ges. Schr. I, 83.
[7] Vgl. Ges. Schr. I, 84.
[8] Ges. Schr. I, 505.

neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen".[1] Dabei darf aber die Liebe zur großen alten Kunst nichts verlieren, weil „nur an so reinem Quell neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können".[2] Durch Formenanalyse kann in der Musik nur wenig klar gemacht werden, die höchste Kritik ist die, „die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt". Es ist eben die poetische Kritik. „In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen . . . als die Dutzend-Kunstrichter . . ."[3] Das poetische Moment in Schumanns kritischen Aufsätzen ist eine Bildlichkeit, deren psychologischer Grund nicht allein hergeleitet werden kann aus der Tatsache, daß Schumanns Vorstellung eine weitaus mehr anschauliche als abstrakte war. Auch hier ist es wiederum die romantische Dichtkunst mit ihrer bereits bei dem Dichtermusiker E. T. A. Hoffmann aber auch bei den anderen romantischen Dichtern ausgebildeten Technik für musikalische Eindrücke das optische Äquivalent zu geben und mit ihrer „fast beständigen Vertauschung der optischen und akustischen Eindrücke"[4], die der Bildlichkeit Schumanns ihren Stempel aufdrückt, so daß sie oft fast aussieht wie eine Kopie.

Die Beziehungen der ästhetischen Anschauungen Schumanns zur romantischen Literatur ließen sich noch durch etliche Züge vermehren. So könnte z. B. noch über die Idee einer Verwandtschaft der Künste, die ziemlich häufig in den Gesammelten Schriften und Briefen auftaucht, gesprochen werden. Neue Gesichtspunkte würden dabei allerdings kaum zu Tage gefördert. Ebenso müßte in einem besonderen Kapitel die Frage der Stellung Schumanns zur Programmusik meines Erachtens mehr unter dem Gesichtspunkt der Einflüsse der romantischen Literatur auf Schumann beleuchtet werden. Vielleicht läßt sich dann die Meinungsverschiedenheit zwischen Kretzschmar und Seidl[5], die in ihren Arbeiten zu einem entgegengesetzten Resultat kommen, erklären.

Den großen Umfang der Beziehungen der ästhetischen Anschauungen Schumanns und ihren engen Konnex mit dem Geist der romantischen Literatur, nicht nur mit deren sprachlicher Ausdrucksweise, muß sich jeder vergegenwärtigen, der nach Verbindungen forscht zwischen Schumanns Kunsttheorie und Kunstpraxis, oder der Äußerungen Schumanns für allgemein ästhetische Fragen, etwa für das Problem des künstlerischen Schaffens, fruchtbar machen will. Solche Auswertungen können hier nur mit größter Vor- und Umsicht unternommen werden.

---

[1] Ges. Schr. I, 37/38.
[2] Ges. Schr. I, 37/38.
[3] Vgl. Ges. Schr. I, 72, 44.
[4] Vgl. Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. Bonner Dissert. 1909 S. 31 ff.
[5] Wagneriana II „Robert Schumann und die Neudeutschen".

Bücherschau

Annesley, Charles. 25 opéras interprétés. Guide à travers 25 opéras classiques et modernes, avec dates, notes critiques et biographiques. kl. 8°, VI, 89 S. mit 1 Bildnis. Dresden 1920, A. Tittmann. 10 *M*.

Archiv für Musikwissenschaft. Herausgegeben von Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. Zweiter Jahrgang. Viertes Heft. Oktober 1920. Bückeburg u. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung.

Inhalt: P. Robert Johandl O. S. B., „David Gregor Corner und sein Gesangbuch. Eine bio-bibliographische Skizze". — Arnold Schering, „Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des Frühbarock". — Namen- u. Sachregister des 2. Jahrg., zusammengestellt von Ernst Kirst.

Blessinger, Karl. Die Überwindung der musikalischen Impotenz. 8°, IV u. 98 S. Stuttgart, Benno Filser. 9 *M*.

Blümml, Emil Karl, und Gustav **Gugitz**. Altwienerisches. Bilder u. Gestalten. Kl. 8°, 512 S. Wien 1920, Ed. Strache. 40 *M*.

[S. 214—223: Blümml, „Johann Mederitsch, genannt Gallus, und das Wiener Volkslied".]

Deutsches Dante-Jahrbuch. 5. Band. Herausgeg. v. Hugo Daffner. 8°, VIII u. 373 S. Jena 1920, Eugen Diederichs.

[Darin: Hugo Daffner, Die Tonkunst bei Dante (I), S. 100—110. — Derselbe, „Nessun maggior dolore" bei Rossini, S. 111—119.]

Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dargeboten von katholischen Gelehrten (dem Prinzen Johann Georg zu Sachsen), hrsg. von Franz Feßler. Freiburg 1920, Herder & Co.

[S. 693—701: Hartmann Grisar, „Ein unterschobener Bericht über Luther als Tonsetzer und — Stammgast".]

Grunsky, Karl. Das Christus-Ideal in der Tonkunst. (Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Begr. u. bis Bd. 32 hrsg. v. Rich. Strauß. Hrsg. v. Arth. Seidl. 37 u. 38. Bd.) kl. 8°, VII u. 160 S. Mit 11 Vollbild. u. 3 Notenbeil. Leipzig 1920, C. F. W. Siegel. 6 *M*.

Hirschberg, Leopold. Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. Aufsätze zur vaterländischen Musikgeschichte als Zeitbild zusammengestellt. Mit zwei Faksimiles und sechs bisher unbekannten Gesängen von Carl Maria von Weber, Carl Loewe, Giacomo Meyerbeer und Robert Schumann. 8°, 270 S. Berlin-Lichterfelde 1919, Chr. Vieweg G. m. b. H.

Dreiunddreißig Aufsätze, die durch die Jahre 1914—1917 in verschiedenen Tages- und Fachzeitungen erschienen waren, vereinigt ihr Verfasser zu einem Buche, das denen gehören soll, „die sich heute noch deutsche Vaterlandsliebe und deutsches Nationalgefühl bewahrten". Der mit dieser Widmung gekennzeichnete pragmatische Sinn des Buches beeinflußt wohl seine politische, glücklicherweise aber nicht seine künstlerisch-ästhetische Haltung. — Es sind weniger die Gefilde des Apollo oder die Bergtäler des Dionysos, durch die wir geführt werden, als die Gegenden sokratischer Kunstanschauung, in der die Musik gar leicht zum „imitatorischen Konterfei" der Erscheinung selbst wird.

Seinen besonderen Wert bekommt das Buch, das von Bach zu Brahms leitet, durch die Mitteilung bisher unbekannt gebliebener Kompositionen von Weber („Kriegseid" von H. J. v. Collin, komp. in Berlin am 19. August 1812 für eine Stimme mit Klavierbegleitung; „Reiterlied" von Emil Reininger, komp. am 19. Februar 1825 für vier Männerstimmen; „Schützenweihe" von A. Oertel, komp. in Dresden am 20. Juni 1825 für vier Männerstimmen), Loewe („Schlachtgesang" von Gustav Nicolai, aus der 1823 komponierten Kantate „Heldenthum und Liebe"), Meyerbeer (Soldatenlied und Terzett mit Chor aus dem Singspiel „Das Brandenburger Thor") u. Schumann („Deutscher Freiheitsgesang" von J. Fürst, komp. für das 1848 bei Ed. Bote und G. Bock erschienene „Album zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Reichsfahrzeuges", (2. Abtb.).

Über einen neuen Mann: Leopold Lenz (1804—1862), zuletzt Hofsänger und Regisseur in München, stellt Dr. Hirschberg eine Monographie in Aussicht. Th. W. Werner.

Iffert, August. Sprechschule für Schauspieler und Redner. 7., durchges. Aufl. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) 8°, IV u. 98 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3 M.

Istel, Edgar. Revolution und Oper. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1919; 62 Seiten.

Der Titel dieser Schrift weckt Erwartungen, die sie nicht erfüllt. Einmal wird sich der Leser enttäuscht fühlen, der hier eine Behandlung kunstsoziologischer und -politischer Fragen zu finden hofft. Der Begriff der Revolution wird von Istel vielmehr nur zu einer musikgeschichtlichen Beurteilung und ästhetischen Bewertung von Richard Wagners Kampf gegen die Oper herangezogen. Außermusikalisches bringt Istel in zweierlei Richtung: Einmal mit dem Hinweis, daß Wagner, der „Revolutionär von 1848", auch aus seinen damaligen sozialen Theorien heraus .. die Oper als gesellschaftliche Unterhaltungskunst bekämpft" (S. 37). Sodann mit der doppelten psychologischen Erklärung der Haltung Wagners: 1. sei diese nur die „Pose des Revolutionärs", die er „nur deshalb annahm, weil diese Pose grade die schauspielerisch dankbarste war"; 2. habe gekränkte Eitelkeit ihn erst dazu gebracht, daß er „sich menschlich und künstlerisch der Revolution mit Haut und Haaren verschrieb" (S. 30/32). Diese außermusikalischen Begründungen der Wagnerschen Einstellung nehmen indes nur einen verhältnismäßig geringen Raum in der vorliegenden Schrift ein; in der Hauptsache handelt es sich um die grundsätzliche Bewertung seiner „Revolution" mit Rücksicht auf die geschichtliche Entwicklung der musikalischen Dramatik.

Es scheint mir, daß Istel die Lösung dieser seiner Hauptaufgabe nicht nur nicht geglückt ist, nein, daß sie gar nicht glücken konnte, so wie er sie versucht hat. Istel stellt eine Reihe Wagnerscher Kernworte neben einige Anführungen der Gegner — die Wagner bekämpfte oder die ihn befehdeten — und formt schließlich aus einer „Walküre"-Kritik des Münchner Kunsthistorikers Bayersdorfer (aus dem Jahre 1870) zehn Leitsätze, die seine eigene Meinung in dieser Frage wiedergeben sollen (S. 52 bzw. 56 f.). Das Interessanteste und für die Klärung des Problems Förderlichste wäre die systematische Begründung und antikritische Sicherung dieser Leitsätze gewesen; diese hat Istel indessen nicht versucht, wohl in der Meinung, daß die vorangegangenen Ausführungen schon diesen Dienst geleistet hätten. Diese Auffassung aber eben ist irrig, wie die wenig klare, teilweise sogar in sich wiederspruchsvolle Fassung der Leitsätze ergibt. Die Sätze sind nicht das Ergebnis durchgreifender grundsätzlicher Forschungen, nicht irgendeiner „Wahrheit letzter Schluß", sondern ein paar beiläufig, aphorismenartig hingeworfene Behauptungen die bei tieferem Durchdenken der Fragen kaum zu halten sein dürften.

Der erste Leitsatz: „Die Oper ist ein geschichtlich notwendig entwickelter Organismus". Was versteht Istel unter geschichtlicher Notwendigkeit? Man kann sicherlich (wie neuestens grade wieder betont wird) in dem historischen Sein und Werden Wesenheiten, Eigenart und auch Wesenszusammenhänge, wesenhafte Verknüpfungen erschauen: typische Ähnlichkeiten, Gegensätze, Wiederholungen — zum Unterschiede von den bloß zufälligen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten. Typizität aber ist auch das Höchstmaß von Gesetzlichkeit, das sich in geschichtlichen Abläufen feststellen läßt, — und zwar nur von einer historischen Gesetzlichkeit, die den Regelmäßigkeiten der naturwissenschaftlichen Gesetze weit nachsteht. In der Naturgeschichte kann man noch sinnvoll von „notwendig entwickelten Organismen" reden: bei der Gestaltung der Erdoberfläche, den Klassen der Pflanzen, den Tiergattungen. Aber schon hier ist die Entwickelung des einzelnen unter die Gattung, die Klasse fallenden Dinges von der der Gattung, der Klasse als solcher zu trennen. Eine Notwendigkeit kann man nur dem Werden des Einzeldinges beimessen: der Samen der Rose kann in jedem Einzelfall nur wieder eine Rose hervorbringen, der Mensch nur Menschen zeugen. Daraus ist aber keineswegs zu folgern, daß die Rosen in ihrer Fortpflanzungsreihe immer das gewesen sein und sein werden müssen, was wir heut als „das Rosenhafte" bezeichnen; oder daß der Mensch historisch-genetisch (!) derselbe geblieben ist und bleiben wird der er in Urzeiten war. In der Kulturgeschichte — Kunst-, Musik-, Operngeschichte — läßt sich dagegen noch nicht einmal bei dem einzelnen Gegenstand eine Notwendigkeit der Entwickelung feststellen. Alles, was man hier mit einsichtiger Gewißheit erkennen kann, ist, daß die Oper eine eigenartige Verknüpfung von szenischer, sprachlicher und musikalischer — gesungener und gespielter — Darstellung einer „Handlung" ist. Man kann das Opernhafte in

dieser Richtung noch weiter umschreiben, auch als spezifischen Wertverhalt würdigen, mehr aber nicht. Insbesondere gibt es keine „geschichtliche Notwendigkeit", aus der heraus sich dieser Kulturtyp nun grade so und nicht anders bilden mußte. Und erst recht lassen sich aus der Aufweisung und Eingrenzung des Wesens der Oper nicht „Regeln" für „richtige" Opern ableiten — oder gar die „Notwendigkeit" der Oper als der allein möglichen Form, musikalischer Dramatik. Istels Behauptung, die Oper sei ein geschichtlich notwendig entwickelter Organismus ist daher entweder überhaupt sinnlos oder doch eine starke Übertreibung; der Satz folgt, wie oben angegeben, daß Istel sich über den Geltungsbereich historisch-typischer Gesetzmäßigkeit keineswegs klar ist.

In den übrigen Leitsätzen — die ja ihrerseits den ersten zur Grundlage haben — offenbart sich naturgemäß derselbe Mangel. Da es dem Wesen der Oper nach keine „Tabulatur" für den Opernkomponisten gibt, so kann man nicht die „peripherischen Ausartungen einfach beschneiden". Es dürfte schwerlich gelingen, einen evidenten Maßstab zu finden, nach dem die peripherischen Ausartungen im Einzelfalle festgestellt und beschnitten werden könnten. — Daß die Oper „ein musikalisch-dramatisches Kunstwerk" ist, wird niemand bezweifeln; damit ist aber noch keineswegs gesagt, daß jedes Musikdrama eine Oper sein müsse. — „Mit dem Drama verwechselt" werden dürfte die Oper schwerlich — soweit „Drama" nur gleich Wortdrama ist; und meint man „Drama" schlechthin, so ist eine Verwechselung erst recht nicht möglich, denn in diesem Sinne ist die Oper Drama. „Modifiziert" werden also auch nicht die „Gesetze des Dramas", sondern nur die Gesetze des Wortdramas und der Szene durch die „parallel laufenden Forderungen der dramatischen Musik". — „Beschränkte Fähigkeiten einer einzelnen Künstlerperson" und „geschichtlich organisch entwickelte Form" sind in Wahrheit keine Gegensätze so daß man die einen „an die Stelle" der anderen setzen könnte. Im Gegenteil sind es diese Fähigkeiten ja gerade, welche die geschichtlichen Formen entwickeln. Andrerseits ist jeder Künstler von Rang in gewissem Sinne „isoliert", insofern als er nicht nur „Typenvertreter" sein (H. J. Moser), sondern einen „Persönlichkeitsstil" haben wird. Die Isolierung Wagners, so wie Istel sie sieht und tadelt, ist eine durch nichts gerechtfertigte Behauptung. — Auch für die Ansicht, daß Wagner — in der Praxis, nicht bloß in der Theorie! — „das Wort als Herrscher über das ursprüngliche szenisch-musikalische Element proklamiert" habe, werden Beweisgründe schwer beizubringen sein. — Eine „Ausnahme von der allgemeinen Regel" kann Istel Wagners Kunstwerk nur darum nennen, weil er in dem Irrtum befangen ist, daß es für die musikalische Dramatik (mindestens die bei uns gegenwärtig „moderne") eine solche allgemeine Regel gebe; wieder eine Folge des grundsätzlichen Fehlers! — Wagners Musik „bestimmt nicht, sondern wird bestimmt von einem Faktor, der unabhängig von ihr wirkt": gleichfalls ein von Istel künstlich konstruierter Gegensatz. Wagners so gut wie Mozarts Musik wird grundsätzlich zuerst bestimmt durch die Handlung und bestimmt dann ihrerseits die Gestaltung des Textes, des Bühnenbildes und der Gesten. — „Natürlich" und „unnatürlich" sind Begriffe, die in der Kulturgeschichte und so auch in der Geschichte der Oper keine Stelle haben. Auch die Opernform ist nicht in natürlichem, sondern in historisch-typischem Sinne „organisch", — nicht anders als die Wagnerschen Werke. — Die Bezeichnung „nervenkrank" darf man höchstens als neurologisch-psychiatrisches, nicht aber als musikalisch-ästhetisches Urteil über die „spezifisch musikalische(!) Sprache" Wagners gelten lassen; vorausgesetzt ist dabei nämlich ein „normaler" Nervenzustand des Hörers, und über den befindet nur der Arzt. — Die „Übertreibung des ‚dramatischen' Prinzips" im musikalischen Drama — die Istel Wagner vorwirft — ist ein ebensolcher logischer Widersinn wie etwa die Überstrahlung der Sonne oder die Überhitzung des Feuers. Ein „Prinzip", die „Grundnorm" eines bestimmten Verhaltens, kann doch nicht übertrieben werden.

Es sollten durch das Vorstehende nur die logischen Fehler, die inneren Widersprüche der Istelschen Leitsätze aufgezeigt werden, ohne irgendwelche Stellungnahme in der Sache selbst. Allein die Behauptung war ja hier zu beweisen, daß Istels Behandlung der Fragen eine ausreichende grundsätzliche Durchdringung des Erkenntnisstoffs vermissen lasse. Über die „Berechtigung" oder „Nichtberechtigung" der Wagnerschen „Revolution" ist aus Istels Darstellung so gut wie nichts zu entnehmen. Die Schrift erscheint allenfalls als „gegenrevolutionärer Putsch", und zwar als mißglückter.

Arthur Wolfgang Cohn (†).

Istel, Edgar. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Zweite, verbesserte Auflage. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 239. Band. kl. 8°, 128 S. Leipzig 1921. B. G. Teubner.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 26. Jahrgang. Lex. 8°, 104 S. Leipzig 1920, C. F. Peters. 6 M.

Etwas später als sonst, und darum nur um so sehnlicher erwartet, ist das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919 erschienen.

Curt Sachs eröffnet die Reihe der Beiträge mit einer Studie über „Barockmusik", die ein Spezialbeispiel gibt zu seinen anregenden früheren Ausführungen über „kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft" (Arch. f. Musikwissenschaft I, 3). Sachs sucht an Hand der „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" [dies ist ja wohl der richtige Titel] von Heinrich Wölfflin darzutun, daß die Ausdrucks- und Stilelemente der Musik des Barocks denen der gleichzeitigen bildenden Kunst, Plastik, Malerei und Baukunst parallel laufen, zum Beweis, „daß in der Tat die einzelnen Künste in nichts unterschieden sind, als in den Wegen, auf denen sie den Genießenden erreichen, daß sie aber in ihrer Ausprägung und ihren Entwicklungsstufen zur Einheit zusammenfallen". Den einzelnen Wesensbestimmungen des barocken Stils durch Wölfflin genau nachgehend, zeigt Sachs in der Barockornamentik das „Bestreben, die nüchterne, klare Linie im wahren Sinne des Wortes zu vertuschen und eine höhere Lebendigkeit auf Kosten des eindeutigen, unnachgiebigen Konturs zu erreichen", ein Bestreben, dessen Gipfelpunkt er in der vollkommenen Auflösung, Aufhebung der Linie bei Bachs Arpeggien sieht; er bemerkt hier, wie beim barocken Maler, ein nicht mehr zeichnerisches, sondern malerisches Empfinden, ein Empfinden nicht mehr in Linien, sondern in Massen. Dem Licht- und Schattenspiel besonders der barocken Baukunst entspreche die neue musikalische Dynamik, deren erster Keim das Echo sei, und die sich — als Gegenstück der Baukunst des Rokoko — sich bis zur Unnatur der Mannheimer entwickle; der Tiefenwirkung der barocken Malerei entspreche die Einbeziehung jeder Stimme in die Harmonie bei der Musik; der „offenen Form" des Barocks, seiner „Unklarheit", d. h. seiner Vermeidung allzu durchsichtiger Gestaltung, das abrupte Einsetzen, die „Anisometrie", die Engführung, das Rubato, die stärkere Dissonanzenseligkeit in der Musik; der Wendung von der Vielheit zur Einheit z. B. durch die Farbengebung entspreche die Einheitsbildung in der Sonate, in der Da Capo-Arie, durch die Verdichtung der Fugenform in der Musik.

Ich bin nun freilich der Meinung, daß in den von Sachs gegebenen Beispielen nicht alles stimmt. Wird im 17. Jahrhundert nicht gerade die melodische Linie durch das Ornamentwesen schärfer, eindeutiger, bestimmter, im Gegensatz zu der „uneindeutigen, nachgiebigen" Kontur des 16. Jahrhunderts? Ist für die Musik des Barock nicht ebenso charakteristisch wie die Auflösung zum Akkordwesen die immer feinere Profilierung der melodischen Linie in der Fuge? Ist die Dynamik der A cappella-Musik nicht viel unbestimmter, „flimmernder" als die aus der venezianischen Chörigkeit entstandene Terassendynamik des siebenzehnten? Ist nicht gerade das 16. Jahrhundert die Zeit der Anisometrie im Choral, der Engführung, der Fugae ad minimam? Mir scheinen all diese Parallelen nicht durchaus schlagend. Zweifellos spiegeln sich auch in der Musik immer eine ganze Reihe von Stilmerkmalen ihrer Zeit; aber während die Architektur, die Plastik, die Malerei eine einheitliche Entwicklungslinie gegangen sind, weist die Linie der Musik einen Bruch auf; und ihre Mittel standen lange Perioden hindurch nicht auf der gleichen Stufe der Durchbildung, wie die der Raumkünste. Ich getraue mich, ganz zwingend die Parallele zwischen der Frühmonodie, die eine primitive Stufe darstellt, mit der Kunst Giottos, oder die Parallele zwischen einer Fuge Bachs und einem Kupferstich oder Holzschnitt Dürers zu ziehen. Die Stilentwicklung von der Renaissance zum Barock wird geschnitten von jenen beiden ebenso wichtigen Stilausdrucks-Idealen, die etwa Karl Scheffler als griechischen Geist und gotischen Geist einander entgegengestellt hat. Ein guter Teil des Barock fällt unter den Begriff des letzteren.

Theodor Kroyer analysiert in einem geistreichen und lebendigen Vortrag zur Wagnergeschichte „die circumpolare Oper", d. h. die Wagner gleichzeitige Oper, in deren Dichtung und Musik ein dem Wagnerschen gleichgerichtetes Streben sich bemerkbar macht, von Schumann und Heinrich Dorn bis auf Max Bruch und Huber. Ein Stück unbekannter, durch den Schatten des Wagnerschen Kolosses verdunkelter

Operngeschichte enthüllt sich da, das Schwanken zwischen historischer und romantischer Oper, die ganze Misere des armen 19. Jahrhunderts; eine Fülle feiner Erkenntnisse und Bemerkungen erschließt sich: wie etwa die, daß Wagner durch sein Orchester auch dem psychologischen Trieb des Dramas seiner Zeit, etwa Hebbels genug tut! Nicht ganz richtig ist die beiläufige Bemerkung, daß Gluck „für die historischen Stoffe deutsch-nationalen Charakters nichts übrig hatte"; seine Beziehungen zu Klopstock geben doch zu denken.

„H. v. Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik" beleuchtet liebevoll Friedr. Spitta. Herzogenberg, der Katholik, steht unter den neueren Komponisten, die den evangelischen Gottesdienst durch Kunstmusik zu bereichern bestrebt waren, in erster Reihe. Spitta schildert, wie er selbst im Sommer 1893 Herzogenberg die Pläne zur Ausgestaltung des akademischen Gottesdienstes in Straßburg vorlegte, und in wie feinfühliger Weise Herzogenberg von seinem op. 81 ab dieser Anregung folgte; am bezeichnendsten mit seiner „Geburt Christi", seiner Passion, seiner „Ernte-feier". Die beiden ersten dieser Werke sind gleichzeitig die künstlerischen Bekenntnisse solcher Köpfe wie Spitta und Herzogenberg, daß Bach zu groß und subjektiv ist, um nicht den heutigen gottesdienstlichen Rahmen zu sprengen. Lehrreich ist, wie die künstlerische Befassung mit Bach (und Schütz) auch den katholischen Musiker des 19. Jahrhunderts erst zu solchen Leistungen vorgebildet und befähigt hat; auch Reger ist und wäre vielleicht bei längerem Leben noch weiter in solche Bahnen geraten.

Der Herausgeber des Jahrbuchs, Rudolf Schwartz, berichtet über „Die Bachhandschriften der Musikbibliothek Peters", teils Autographen, teils den Autographen nähere oder fernere Abschriften. Schwartz begnügt sich nicht mit einem mustergültigen Verzeichnis der Manuskripte, sondern untersucht sie auch auf ihren textkritischen Wert im Einzelnen, der sehr groß ist, da es sich um den Herausgebern der großen Bach-Ausgabe meist noch unzugängliche Vergleichsstücke handelt. Wieder zeigt sich dabei, wie sehr die Editionstechnik dieser Ausgabe, eine so große Tat sie war, als zeitlich bedingt, als ein Kompromiß zwischen wissenschaftlichen und praktischen Tendenzen, und nicht einmal als ein konsequenter Kompromiß gelten muß.

Der für die Gesinnung der Besucher so erfreuliche Jahresbericht des Herausgebers, die wertvolle Totenschau und das ebenso wertvolle Bücher-Verzeichnis ergänzt den Inhalt des unentbehrlichen Jahrbuchs. Ein Wunsch für den oder die nächsten Jahrgänge bleibt die Nachtragung der seit 1914 in den „feindlichen" Ländern erschienenen Werke; niemand weiß freilich besser als der Unterzeichnete, wie schwer dieser Wunsch zu erfüllen ist. Er ist ebenso schwer zu erfüllen, wie es fast unmöglich geworden ist, bei Todesfällen die genauen Daten zu erfahren; immerhin kann ich in einigen Fällen ergänzen: Diémer am 23. Dez.; Dittrich 16. Febr.; Kruis 14. Febr.; Patti 27. Sept.; Quittard 21. Juli.

A. E.

Kapp, Julius. Meyerbeer. 1.–5. Aufl. 8°, 192 S. Berlin 1920, Schuster & Loeffler. 20 *M*.

Kleefeld, Wilhelm. Clara Schumann. (Frauenleben. Eine Sammlung v. Lebensbeschreibungen hervorragender Frauen. XIV. Bd.) kl. 8°, 135 S. Mit 5 Kunstdrucken. Bielefeld 1920, Velhagen & Klasing. 8 *M*.

Krehl, Stephan. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). II. Die angewandte Formenlehre. 2., verb. Auflag. Neudruck. (Sammlung Göschen Nr. 150). kl. 8°, 161 S. Berlin [1920], Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 2.10 *M*.

Kretzschmar, Hermann. Einführung in die Musikgeschichte. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. von Hermann Kretzschmar. 7. Bd.) gr. 8°, 82 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 6 *M*.

La Mara. Anton Rubinstein. Neubearb. Einzeldruck a. d. Musikalischen Studienköpfen. (Breitkopf & Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.) 9. Aufl. 8°, 59 S. mit 1 Bildnis. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Payer von Thurn, Rudolf. Joseph II. als Theaterdirektor. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters, gesammelt u. erläutert. (Aus alten u. neuen Zeiten. Erinnerungen u. Begebenheiten.) gr. 8°, 94 S. mit 6 Tafeln. Wien 1920, L. Heidrich. 25 *M*.

Pfordten, Hermann von der. Robert Schumann. (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten d. Wissens,

Bd. 157.) Kl. 8°, 140 S. Leipzig 1920, Quelle & Meyer. 7.50 *M*.

Pfordten, Hermann von der. Deutsche Musik auf geschichtlicher und nationaler Grundlage dargestellt. 2. durchges. Aufl. gr. 8°, VIII u. 342 S. Leipzig [1920], Quelle & Meyer. 30 *M*.

Rutz, Klara, u. Ottmar Rutz. Typenstimmbildung, zugleich die neue Ausdruckskunst für Bühne und Konzert. gr. 8°, VI u. 94 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 10 *M*.

Smend, Julius. Die römische Messe. (Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christliche Gegenwart, begründet von Friedr. Mich. Schiele. IV. Reihe, 32./33. Heft.) kl. 8°, VIII u. 64 S. Tübingen 1920, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Steinitzer, Max. Meister des Gesangs. 1. bis 8. Aufl. 8°, 230 S. Berlin 1920, Schuster & Loeffler. 10 *M*.

Weinmann, Karl. „Stille Nacht, heilige Nacht". Die Geschichte des Weihnachtsliedes. 2. Auflage. 70 S., m. 7 Bildern. Regensburg 1919, Fr. Pustet. Brosch. 3 *M*.

Spies, Hermann. Über Joseph Mohr, den Dichter von „Stille Nacht". Salzburg, Selbstverlag des Verfassers (1920). 19 S., 1.50 *M*.

Das Schriftchen Weinmanns hat Verschiedenes an sich, das es lieb und wert macht. Handelt es sich doch um jenes Weihnachtslied, das in aller Munde lebt, welches der Zauber seliger Weihnachtsstimmung und der Reiz schöner Jugenderinnerungen umschwebt! Gerne lassen wir uns also über die Entstehungsgeschichte des Liedes, über den Textdichter Joseph Mohr und den Komponisten Franz Gruber erzählen, folgen willig den weiteren Ausführungen über Text und Melodie und die späteren Lebensschicksale des Liedes bei seinem Gang in die weite Welt. Und W. dürfte hierfür in der Hauptsache den rechten herzenswarmen Ton getroffen haben. Das Büchlein möchte aber, so äußert sich der Verf. im Vorwort, „keineswegs mehr erscheinen als es in Wirklichkeit ist: eine schlichte und geeignete Fassung dessen, was bisher an Abhandlungen und Aufsätzen in Zeitschriften usw. darüber erschienen ist". Damit sei auf eine andere Lichtseite des Büchleins hingewiesen: Wir haben hier ein wahres Schulbeispiel für den Wert gediegener, wenn auch oft als dilettantisch gescholtener Kleinarbeit aus der Feder von Musikliebhabern vor uns. Denn sie sind es (zumal Franz Peterlechner mit dem gleichnamig betitelten Büchlein „Stille Nacht", Linz 1917), welche fast sämtliches Material für Weinmanns Schriftchen beigebracht haben (wenn dieses auch bei Weinmanns Art zu zitieren nicht recht ersichtlich ist).

In einigen Teilen ist W.s Büchlein bereits wieder überholt durch die oben mitangezeigte nette Arbeit über die Jugendjahre des Textdichters Joseph Mohr. Diese darf übrigens für das Salzburger Musikleben in der nachmozartischen und nachhaydnischen Zeit auf die Beachtung weiterer Kreise rechnen. In diesem Zusamenhang, wo soeben die Rede war von der tüchtigen Kleinarbeit historisierender Musikliebliebhaber, dürfen billigerweise des Salzburgers Domkapellmeisters aufschlußreiche Abhandlung „Aus der musikalischen Vergangenheit Salzburgs bis 1634" (Musica divina 1914, Sonderheft Salzburg) genannt werden und seiner Vorarbeiten über den Salzburger Komponisten Andreas Hofer, welche Weinmann im Archiv f. M. W. I (1918/19) S. 68 ff dann der Öffentlichkeit unterbreiten konnte.

Des weiteren ist bezüglich der lateinischen Umdichtung „Alma nox, tacita nox" ein kleiner, aber aufschlußreicher Beitrag von Fr. Müller-St. Florian in der Kath. Kirchenzeitung Salzburg, 60. Jahrg. (1920) S. 76 anzuziehen. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hielt sich eine zeitlang der Brauch, deutsche Lieder im gleichen Metrum ins Lateinische zu übertragen. Dies geschah hauptsächlich zu dem Zweck um bei Studenten und Akademikern die Sangesfreude in der Kirche zu fördern. Solche Übertragungen finden sich z. B. in J. Kloß, Hymni sacri in Caes. Reg. Gymnasiis cantari soliti, Wien 1854; sie sind eine Auswirkung des Neuhumanismus des verflossenen Jahrhunderts und ein interessantes Gegenstück zu den deutschen Übersetzungen aus dem Schatze lateinischer Hymnen, wie sie bereits von den Zeiten der alten St. Gallener Mönche an geboten wurden. So ist denn unser Lied „Stille Nacht usw." nach Herkunft, Werdegang und dem unten noch zu besprechenden Umbildungsprozeß, in seiner Verwerfung und nachherigen neueinsetzenden Hochschätzung eine treffliche Exemplifizierung der Geschichte des deutschen katholischen Kirchenliedes im 19. Jhrh. überhaupt.

Wenn W. auf S. 24 wieder einmal vom

„kirchenmusikalischen Tiefstand" in der Entstehungszeit des Liedes „Stille Nacht" (1818) spricht und sich auf seine „Geschichte der Kirchenmusik" beruft, so vermag Ref. diesem Urteil sich nicht unbedingt anzuschließen. Wir müssen diesen einfachen Stil, welcher die polyphone Musik eigentlich erst auf das Land hinausgetragen hat, in seinem Werte doch wohl höher einschätzen und den ehrsamen Kantoren und Dorfschulmeistern für ihre äußerst verdienstvolle Pionierarbeit für Musikkultur auf dem Lande auch dankbarer sein. Was nun der Komponist in dem vorliegenden Lied „Stille Nacht" noch an zopfigen Allüren angebracht hat, das wurde im Laufe der Zeit ohnehin bestens abgeschliffen. W. redet wohl von den Veränderungen, welche die Melodie mit der Zeit erfahren hat (S. 42) und stellt bezüglich der Takte 9/10 die Sache geradezu dar, als sei sie zurückzuführen auf fehlerhaftes Lesen der im Diskantschlüssel geschriebenen Melodie. Als ob solche Veränderung auf dem Papier nach dem Augenschein und nicht vielmehr viva voce nach dem Gehör vor sich gingen! Schade, daß Verf. den Prozeß des Abschleifens und Umprägens nicht kennt, den „das Volk" bei der Zurichtung eines Kunst- oder Literaturliedes zu einem sog. Volkslied vornimmt, bei dem „das Volk" die seinem Stilempfinden wesensfremden Bestandteile ausscheidet oder umbildet. Und an dieser Stelle des Weihnachtsliedes hat sich das Volk erst den musikalischen Höhepunkt schaffen müssen, der dem Liedchen in der originalen Fassung noch gefehlt hatte. Freilich ist damit der Liedumfang etwas ungewöhnlich groß geworden. Gerade zur Darlegung dieses sehr interessanten und wichtigen Umbildungsprozesses könnte das Lied „Stille Nacht" wiederum als Schulbeispiel dienen. Damit wird aber zugleich die Frage, ob originale oder volkstümliche Fassung der Melodie, mit anderen Worten, ob historisierende oder traditionelle Volksliedpflege in klarer Weise beleuchtet und in der Hauptsache auch schon entschieden und ferner kann die Bearbeitung des Liedes auf S. 68ff. in vierstimmigem Vokalsatz mit Beibehaltung der originalen oberen Stimmen und hinzugefügtem Tenor und Baß — übrigens ist sie als solche gar nicht gekennzeichnet — nur als verunglückt bezeichnet werden.

Indes können wir in dieser für die Musikwissenschaft so interessanten Frage nach der Genesis des Liedes noch tiefer schürfen. Weinmann verweist nämlich auf die kleine, kantatenmäßig angelegte Pastorale „Quid tardi" von Cimarosa [s. hierüber bereits in der Z. f. MW. I, S. 130ff.] und bezeichnet sie als einen „Vorläufer" von Stille Nacht. Gewiß, wir lernen daraus jene einfache und eingängige Richtung italienischer Kunstmusik kennen, welche bei Entstehung unseres Liedes Pate gestanden ist. Aber welches ist eigentlich der Mutterschoß, aus dem das Liedchen geboren wurde? Es ist derselbe Geist, welcher in den altbayerischen und österreichischen Landen jene Passionen und Weihnachtsspiele und Hirtenständchen und sonstigen mannigfaltigen Volksschauspiele hatte entstehen lassen und in denselben die dramatische Situationslyrik so glücklich getroffen hatte. Der frühere Münchener Bibliothekar Aug. Hartmann hat diese köstlichen Sachen in seinen Werken über Alte Volksschauspiele und Alte Weihnachtslieder (ich zitiere nach dem Gedächtnis) der Nachwelt erhalten. Es ist dieselbe spezifisch dramatische Veranlagung, welche schon seit Jahrhunderten im altbayerischen und österreichischen Stamme lebendig gewesen [S. Juliheft der Z. f. MW. II, Bericht der Ortsgruppe München über die „Latein. Osterfeiern"]. So ist das Stille Nacht mit jener großen, eigenartigen und bodenständigen Bewegung der religiösen musikdramatischen Volkskunst verknüpft, welche bereits seit seinen ersten Anfängen das deutsche Lied in mannigfacher Weise befruchtet hat.

O. Ursprung.

Weißmann, Adolf. Der klingende Garten. Impressionen über das Erotische i. d. Musik. 8°, 62 S. Mit 10 Bildbeigaben v. Michel Fingesten. Berlin 1920, Verlag Neue Kunsthandlung. 22 *M*.

Wohlfart, Heinrich. Vorschule der Harmonielehre. Eine leichtfaßl. Anleitung zu schriftl. Bearbeitung der Tonstufen, Tonleitern, Intervalle, Akkorde usw. Zum Gebrauch für Klavierschüler hrsg. 13.—15. Aufl. 8°, VI u. 74 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3 *M*.

Zehme, Albertine. Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens. Mit völliger Entlastung des Kehlkopfes. Für den Selbstunterricht. Lex. 8°, 40 S. Leipzig 1920, Carl Merseburger. 6 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Nikolaus. Messe in Emoll. Ausgabe für den prakt. Gebrauch von Viktor Junk. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts, hrsg. von Alexander Fareanu. Bd. 2.) Partitur. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Egerländer Volkslieder zur Gitarre. (2. Ausgabe). Bearbeitet von Joseph Zuth. [Mit einer einführenden Skizze über das Egerländer Volkslied von Alois John und einem Anhang „Über Gitarrespiel".] Wien [1919], Anton Goll, Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Eisner, Paul. Slowakische Volkslieder. 8°, 20 S. Bratislava (Preßburg) [1920]. Verlagsanstalt „Das Riff". 3 *M*.

Alte Gitarrenmusik, herausgegeben von Fritz Klambt. 1.—3. Folge. Magdeburg (1919), Heinrichshofens Verlag.

Die drei Hefte enthalten eine Auslese von originalen und arrangierten Gitarrestücken, deren Kern der internationalen Musikliteratur der sogen. klassischen und nachklassischen Zeit der Gitarre zwischen 1800 und 1860 angehört. Von italienischen Gitarremeistern begegnen uns Carcassi, Carulli, Giuliani, Spanien ist mit Ferdinand Sor, Frankreich mit Napoleon Coste, Joseph Meissonier, Belgien mit Arist Louet (Louel) vertreten. Deutscher Abkunft sind Küffner und Hünten, zur Wiener Schule zählen, abgesehen von Giuliani, der von rechtswegen auch hier einzureihen wäre: Diabelli, Matiegka, Horezki (ein Schüler Giulianis), Schulz und Umlauf. Ferner präsentiert uns der Herausgeber noch einen gewissen Eulenstein, „einen hervorragenden Musikdilettanten, der 1772—1821 in Wien" gelebt haben soll (1. Folge, S. 21).

Klambt bietet in dieser Sammlung eine recht anregende und reichhaltige Auswahl kleiner Spielstücke mannigfacher Form, verschiedener, doch nicht übermäßiger Schwierigkeitsgrade, allerdings schon geübtere Gitarrespieler vorausgesetzt. Die spieltechnische Bearbeitung ist im ganzen fleißig und sorgfältig durchgeführt. Löblich ist auch die anmerkungsweise Beifügung der wichtigsten Lebensdaten einzelner Autoren. Der Ausbau dieses Gedankens wäre für die weiteren Kreise der Gitarreliebhaber gewiß sehr nützlich. Damit hat es aber auf diesem Gebiete vorläufig wohl noch seine Wege. So hängen gleich die Lebensdaten eines der berühmtesten Meister, Mauro Giuliani, die Klambt mit 1780—1820 abgrenzt, in der Luft. Die Angaben gehen bezüglich der Geburt von 1780—1796, bezüglich des Todes von 1820—1840 auseinander. Ich werde darauf noch bei anderer Gelegenheit zurückkommen. Nachrichten über die Wiener Gitarristik finden sich in meinem Aufsatze „Zur Geschichte der Gitarre in Wien" im Musikbuch aus Österreich 1907, ferner in der jüngst bei Anton Goll in Wien erschienenen Monographie von Joseph Zuth über „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik (um 1800)". Über Matiegka z. B. vermag Klambt nichts Greifbares zu berichten, meint aber, Matiegka scheine in Österreich gelebt zu haben. Franz Heinrich Böckh verzeichnet in seinem leider vereinzelt gebliebenen Wiener Jahrbuch von 1822 „Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten" auf S. 373: „Matiegka, Wenceslaus, Tonsetzer, Regens Chori an der Hauptpfarre zu St. Leopold und zugleich an der Filial-Pfarre St. Joseph in der Leopoldstadt. In der Leopoldstadt Herrengasse No. 234." Ausführliche Angaben bringt Zuth (S. 69—71). Danach ist Wenzeslaus Thomas Matiegka im Juli 1773 zu Chotzen in Böhmen geboren, kam um 1800 nach Wien und starb hier am 19. Jänner 1830 an Lungenentzündung in dürftigen Verhältnissen.

Die mit L. Schulz bezeichnete Arienbearbeitung aus „Robert der Teufel" (2. Folge, S. 21) deutet in der Technik auf den jüngeren Leonard oder Leonhard Schulz, der, von seinem gleichnamigen Vater ausgebildet, sich 1822 als achtjähriger Knabe zum erstenmal öffentlich auf der Gitarre produzierte und nach einem unsteten Künstler-Wanderleben schließlich mit seinem auf dem Klavier hervorragenden Bruder Eduard in London Fuß faßte.

Einen François Hünten, geb. am 26. Dezember 1793 in Koblenz, der auf dem Pariser Konservatorium studierte und „jetzt in seiner Vaterstadt lebt", notiert als Klavierkomponisten Heinrich Pfeil im „Tonkünstler-Merkbüchlein" (Leipzig 1875, Ferd. Hirt u. Sohn).

Adolf Koczirz.

G. F. Händels Kammermusik. Auf Grund v. Fr. Chrysanders Gesamtausgabe d. Werke Händels nach den Quellen revidiert u. für den praktischen Gebrauch bearbeitet v. Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Kammersonaten für Flöte, Oboe oder Violine mit Cembalo:

Nr. 2, Sonate in emoll für Flöte (Violoncello ad lib.) 4 *M*.

Nr. 10, Sonate in emoll für Flöte (Violoncello ad lib.) 4 *M*.

Nr. 20, Sonate in Cdur für Viola da Gamba. 4 *M*.

Kammertrios für 2 Oboen, Flöten oder Violin. m. Violoncell (Fagott) u. Cembalo.

Nr. 9 in Fdur f. 2 Violinen, Violoncell und Cembalo. 4.50 *M*.

Nr. 12 in gmoll für 2 Violinen (Flöten oder Oboen), Violoncell (Fagott) u. Cembalo op. 2, Nr 5. 4.50 *M*.

Nr. 13 in gmoll für 2 Violinen (Flöten oder Oboen), Violoncell (Fagott) u. Cembalo op. 2, Nr. 6. 4.50 *M*.

Lautenmusik des 16. Jahrhunderts, herausgegeben von Fritz Klämbt. Erste und neue Folge. Magdeburg (1917), Heinrichshofens Verlag.

Die Grundlage obiger zwei Hefte bilden zwei gut bekannte, vor Jahren bei Breitkopf & Härtel erschienene Veröffentlichungen Oskar Chilesottis „Da un Codice Lauten-Buch del Cinquecento“ (1890) und „Lautenspieler des 16. Jhrhdts.“ (1891). Aus diesen beiden Quellen hat Klämbt im ganzen 58 Stücke geschöpft, wovon auf „die Lautenspieler“ 25, auf den „Codice“ 33 Stücke entfallen, die mit Ausnahme von fünf Nummern im 1. Heft, das ganze 2. Heft füllen. Doppelt aufgenommen ist der Tanz (Heft 1, Nr. 28, Danza Heft 2, Nr. 4) und die Mascherada (Heft 1, Nr. 29 und Heft 2, Nr. 5). Ohne Frage sind Kabinettstücke der Lautenmusik darunter, die auch in ihrer Umsetzung auf der heutigen Gitarre mit oder ohne Lautenkörper trefflich wirken, unvergleichlich prächtiger und feiner freilich auf der Chorlaute selbst. Schon Heinrich Scherrer hat, nebenbei bemerkt, speziell aus dem „Codice“ eine Anzahl von Stücken bearbeitet, die seinerzeit in der deutschen Lautenbewegung eine gewisse Rolle gespielt und manchen Jünger zur Nachfolge angeeifert haben. Chilesotti überträgt die Lautentabulatur nach dem System der Gitarrennotation unter Transposition der in A (A d g h e′ a′) oder G (G c f a d′ g′, bei Klämbt im Geleitwort zum 2. Heft unrichtig G D A f c g′) stehenden Lautenstimmung in die tiefere Quart oder Terz. Nach dem Stimmungsprinzip Quart–Terz–Quart ergibt sich die Transpositionsstimmung E A d fis h′ e′, bei der die Terzsaite gegenüber unserer gewöhnlichen Gitarrestimmung um einen Halbton erniedrigt ist. Klämbts Bearbeitung bezweckt nun vor allem die Vermeidung der den meisten Gitarrespielern ungelegenen Umstimmung des g nach fis. Hierzu ist wohl die Umbildung mancher Akkordgriffe notwendig, sie erfolgt aber nicht immer mit zwingender Notwendigkeit und ist natürlich auch nicht immer ohne Belang für die Stimmenführung, namentlich bei Stücken vokalen Ursprunges. Die weitere Bearbeitung betrifft insbesondere den Fingersatz, akkordische Ausfüllungen und Stimmenergänzungen, wobei es nicht ohne Anbringung von Parallelen auf Kosten der Vorlage abgeht. Das Eingehen auf die historisch und sachlich nicht zulängliche Einleitung würde hier zu weit führen.

Adolf Koczirz.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Innsbruck

Dr. Rudolf von Ficker: Einführung in die Musikgeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Mitteilungen

Nunmehr ist auch an der Berner Universität ein Lehrstuhl für Musikwissenschaft geschaffen und dem bisherigen Privatdozenten Dr. Ernst Kurth unter Beförderung zum a. o. Professor übertragen worden.

Heft 3 des 2. Jahrgangs der Svensk Tidskrift för Musikforskning (hrsg. von Tobias Norlind) ist als Jenny Lind-Sonderheft erschienen, mit wertvollen Beiträgen von T. Norlind, E. M. Stuart, Ch. Bournonville, H. Sandberg, Norlind-Hennerberg, G. Jeanson, T. Norlind („Jenny Lind im Bild") und E. Sundström.

Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien ist in das frühere Palais Friedrich, Wien I, Albrechtsrampe, 2. Stock, übergesiedelt und hat dort eine bedeutend geräumigere und bequeme Unterkunft gefunden.

Max Schneider hat seine Fassung eines Bachschen Konzerts für zwei Klaviere als Konzert für zwei Violinen mit Streichorchester (um einen Ton nach der ursprünglichen Tonart Dmoll transponiert) insofern verändert, als die eine der beiden Solopartien nunmehr der Oboe zugeteilt ist. Die erste Aufführung in Breslau unter Leitung von Prof. Dohrn ergab als Folge der verschiedenen Klangfarben ein klareres Hervortreten des konzertierenden Elementes in den raschen Sätzen und eine noch gesteigerte Ausdrucksgewalt des gesanglichen Mittelteiles, und wurde dementsprechend mit großem Danke bedacht. E—u.

Wie der Kunstwart (34, 2) mitteilt, verweigert die Kgl. Konservatoriums-Bibliothek in Brüssel, einst eine der liberalsten in Europa, den deutschen Musikgelehrten die Versendung ihrer Bestände. Der belgische Minister der Wissenschaften und Künste begründet diese Verweigerung mit der Meinung „que l'Allemagne n'a pas encore donné à notre pays des gages précis de son désir d'exécuter le traité de paix". Erst nach voller Entschädigung Belgiens könne das Gesuch des deutschen Gelehrten, das zu diesem Entscheid Anlaß gegeben hat, wieder geprüft werden. — Ich möchte als Gegenstück zu dieser amtlichen Auslassung eine andere Geschichte erzählen. Ein deutscher (Berliner) Musikforscher bat kurz nach Kriegsende einen englischen um Abschrift einiger Stücke aus einer in Cambridge liegenden Handschrift. Der englische Fachgenosse ließ die Handschrift Seite für Seite photographieren und machte die Abzüge dem Deutschen zum Geschenk. Welche Gesinnung entspricht mehr dem Geist der Wissenschaft, der Ritterlichkeit, der Versöhnung? Es gibt keine europäische Kultur mehr, nicht einmal eine Zivilisation; nur mehr einige Kulturmenschen. Alfred Einstein.

Kataloge

Oskar Rauthe, Buch- u. Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 86. Autographen.

[Abteilung 3 u. 4: Komponisten, Sänger und Schauspieler; mit wenigen Seltenheiten aus älterer Zeit.]

November	Inhalt	1920

Seite

Ilmari Krohn (Helsingfors): Mongolische Melodien 65
Robert Sondheimer (Berlin): Giovanni Battista Sammartini 83
Arnold Schmitz (Cöln a. Rh.): Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur 111
Bücherschau 119
Neuausgaben alter Musikwerke 126
Vorlesungen über Musik an Hochschulen 127
Mitteilungen 127
Kataloge 128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft 3. Jahrgang Dezember 1920

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Beethovens Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio[1]

Von

Wilh. Altmann, Berlin

Als ich vor einigen Jahren die musikalische Bibliothek des besonders als Bach- und Beethovenforschers geschätzten eifrigen Sammlers Dr. Erich Prieger in Bonn († 27. November 1913) einer flüchtigen Durchsicht unterziehen durfte, erregte eine alte, sehr saubere Abschrift der Partitur von Beethovens Trio für Violine, Bratsche und Violoncell op. 3[2] meine besondere Aufmerksamkeit. In dieser Partitur war nämlich unter den drei Systemen für die Streichinstrumente ein viertes, in das unzweifelhaft von Beethovens eigener Hand eine Cembalostimme oder eine Änderung der Violoncellstimme eingetragen war. Häufig war darin das Wort Cembalo zu lesen. Ich glaubte die Handschrift vor mir zu haben, die Beethoven für die Umarbeitung dieses Streichtrios zu der 1807 als op. 64 erschienenen Sonate für Klavier und Violoncell benutzt hatte, hatte aber nicht die Zeit, diese Handschrift näher anzusehen, erhielt aber von Herrn Hans Prieger die Zusicherung, daß er sie mir nach Berlin schicken würde.

Dieses Versprechen konnte erst im Juli dieses Jahres eingelöst werden. Als ich nun in Ruhe die Handschrift betrachtete, stellte ich zunächst fest, daß die Hinzufügung der Cembalostimme, bzw. der umgearbeiteten Violoncellstimme leider noch vor Schluß des ersten Teils des zweiten Satzes abbricht, daß wir es also mit einem Torso zu tun haben, ferner, daß jene Sonate für Klavier und Violoncell op. 64, die übrigens von Deiters (Thayer I[2], S. 292) für kein Arrangement des Komponisten erklärt wird, in keiner Beziehung zu dieser Handschrift steht. Auch ich glaube übrigens, daß diese Sonate, von welcher außer dem Originaldruck Artarias in Stimmen noch eine Partitur-Ausgabe in der bei Holle in Wolfenbüttel unter der Redaktion von Franz

[1] Eine Reihe von Beiträgen für das vorliegende Beethoven-Heft, vor allem ein für die erste Stelle bestimmter von Alfred Heuß, mußte aus Raum- und anderen Gründen leider zurückgestellt werden. Schriftleitung.

[2] Die Originalhandschrift dieses Trios (einst im Besitz von S. Thalberg) hat nach Thayer I[3] (1917) S. 312 Charles Malherbe in Paris besessen.

Liszt erschienenen, jetzt auch bereits schwer zu beschaffenden Gesamtausgabe von Beethovens Werken seit 1869 vorliegt, nicht von dem Komponisten selbst arrangiert worden ist; in ihr entspricht die Violoncellstimme zum guten Teil der Bratschenstimme des Originals.

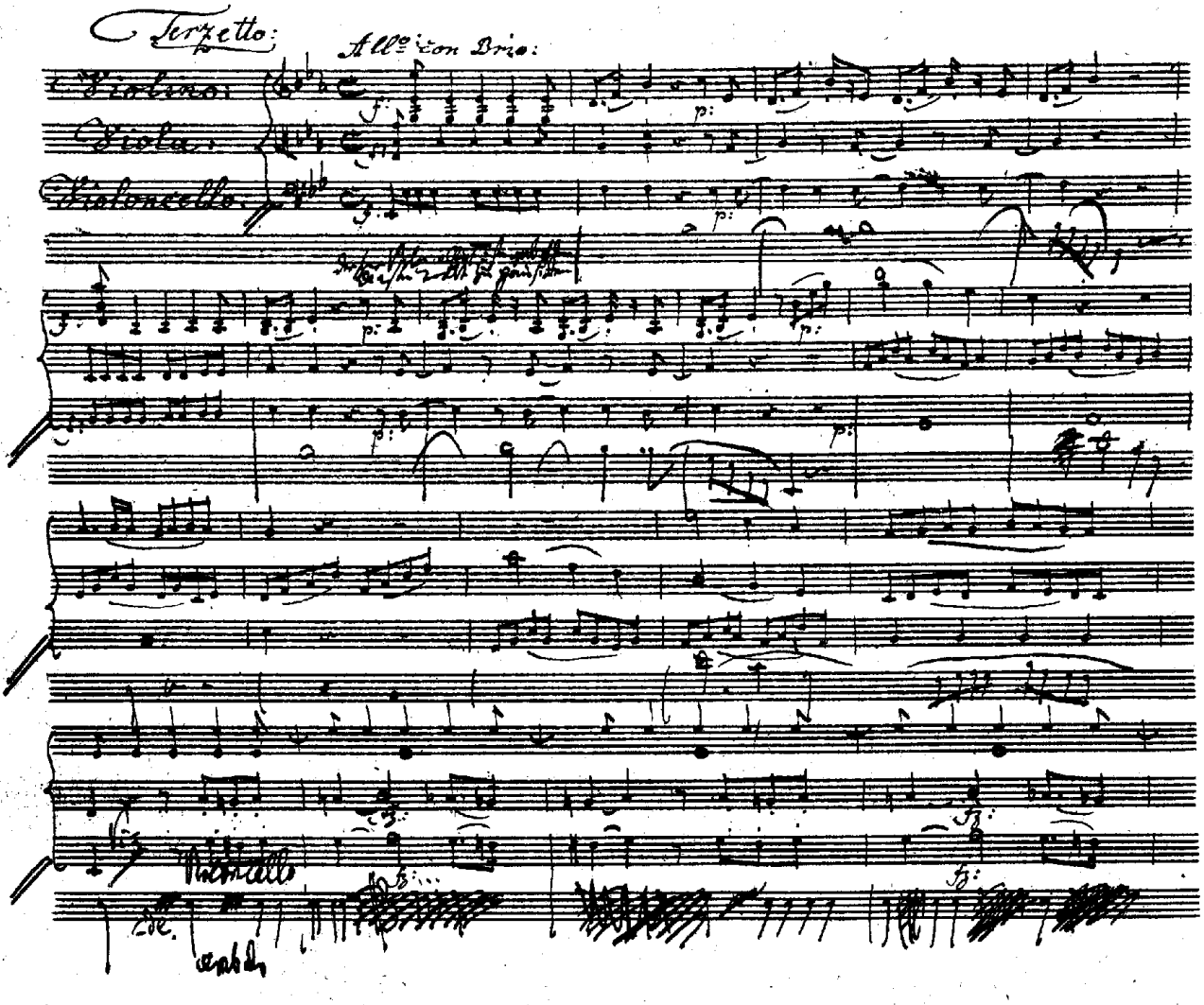
Durch einen Zufall fiel mir übrigens, bald nachdem ich die Handschrift erhalten hatte, ein Katalog des Berliner Antiquars Paul Gottschalk vom Jahre 1897 in die Hände, aus dem klar hervorging, daß sie, die darin mit 3000 Mark bewertet war, von Dr. Prieger von jenem Antiquar erworben sein mußte. In dem Katalog steht über sie folgendes zu lesen:

„Nach Wegelers Notizen (in Kalischers Neudruck S. 37—38) entstand dieses Streichtrio aus einem Versuche Beethovens, ein Quartett für Graf Apponyi zu schreiben, eine verkehrte Annahme, die Thayer durch folgende Mitteilung widerlegt hat: Im Dezember 1792 reiste Abbé Clemens Dobbeler von Bonn ab, erst nach Hamburg, später nach England. Er nahm eine geschriebene Kopie dieses Trios mit, und schon im Sommer 1793 wurde das Werk in Leicester in England gespielt. Das Trio ist kurz vor Dobbelers Abreise komponiert, fällt also in die letzte Bonner Zeit, kurz bevor der Meister nach Wien übersiedelte und dort Haydns Schüler wurde. (November 1792.) Mit jener alten geschriebenen Kopie haben wir es hier zu tun. Der Wert unseres Fundes steckt aber noch in einer weiteren Tatsache. Beethoven hat das Streichtrio, op. 3 nachmals zu einem Duo gestaltet: Eine große Sonate für Klavier und Violoncello in Es dur nämlich, angezeigt von Artaria & Co. in der Wiener Zeitung vom 27. Mai 1807, ist nichts anders als ein Arrangement dieses Trios. Unter den Cellosonaten suchen wir das Stück vergebens; es liegt aber in zwei Einzelstimmen vor, die die Berliner Kgl. Bibliothek zum Beispiel besitzt. Unsere Handschrift weist nun in den beiden ersten Sätzen, Allegro con brio und Andante, eigenhändige Eintragungen Beethovens auf, die als Skizze zu der späteren Umarbeitung eben jener Cellosonate von großer Wichtigkeit sind. Sie gewähren uns interessante Einblicke in seine Werkstatt. Hier ein Hinstreben, dort das erreichte Ziel. Vergleichen wir unseren Entwurf mit der fertigen Cellosonate, so begegnen uns manche charakteristische Abweichungen, so zum Beispiel gleich im Anfang. Der Herr Violoncellist ist gebeten, den ersten Takt zu pausieren, heißt es in dem Manuskript, während in der fertigen Cellosonate das Cello sofort einsetzt. Im weiteren Verlauf finden sich von Beethoven Angaben für den Cembalo- und Cellopart, die er nachher wieder verworfen haben muß, wie denn überhaupt die Setzweise der Cellosonate als eine reifere und gewandter erscheint."

Ich habe diese ganze Katalognotiz hier hingesetzt, weil sie wesentliche Irrtümer enthält. Der Verf. hat, wie aus dem Schluß zu ersehen ist, auch an die Sonate für Violoncell und Klavier gedacht, dieser eine ihr nicht zukommende Reife und Gewandtheit (es handelt sich um ein ganz handwerksmäßiges Arrangement) beigelegt, aber schließlich doch erkannt, daß die Sonate mit der vorliegenden Handschrift, obwohl er sonst mit dieser nichts rechtes anzufangen weiß, nichts zu tun hat.

Sehr kühn ist die Behauptung der Katalognotiz, daß die vorliegende Handschrift die Kopie sei, die Ende 1792 der Abbé Dobbeler mit nach England genommen habe. Das ist ganz ausgeschlossen. Dobbeler, der dieses Trio zum praktischen Musizieren mitnahm, wird natürlich eine Abschrift der Stimmen besessen haben. Diese dürften von der 1797 gedruckten Fassung, die in unserer Handschrift bereits vorliegt, erheblich abgewichen sein, denn es ist kaum anzunehmen, daß Beethoven das in Bonn im Jahre 1792 bereits fertiggestellte Streichtrio, bevor es fünf Jahre später in Wien gedruckt wurde, nicht noch einer Revision unterzogen habe. (Vgl. auch Riemann bei Thayer I^3, S. 314f.)

Es ist natürlich sehr schwer, die vorliegende Handschrift einem bestimmten Jahr zuzuweisen. Ich möchte annehmen, daß sie etwa 1800 oder 1801 entstanden ist, etwa gleichzeitig mit der Umarbeitung der Klaviersonate op. 14, Nr. 1 in Edur zu dem Streichquartett in Fdur, da in diesem auch wie in der vorliegenden Handschrift kleine Imitationen hinzugefügt sind. Allein dies ist auch der Fall bei dem Streichquintett op. 103, das Beethoven 1817 aus seinem Klaviertrio op. 1, Nr. 3 gemacht. Die damals für die Drucklegung gefertigte Kopie, die Beethoven selbst genau durchgesehen und mit einem höchst originellen Titelblatt (vgl. Thayer IV, 43) versehen



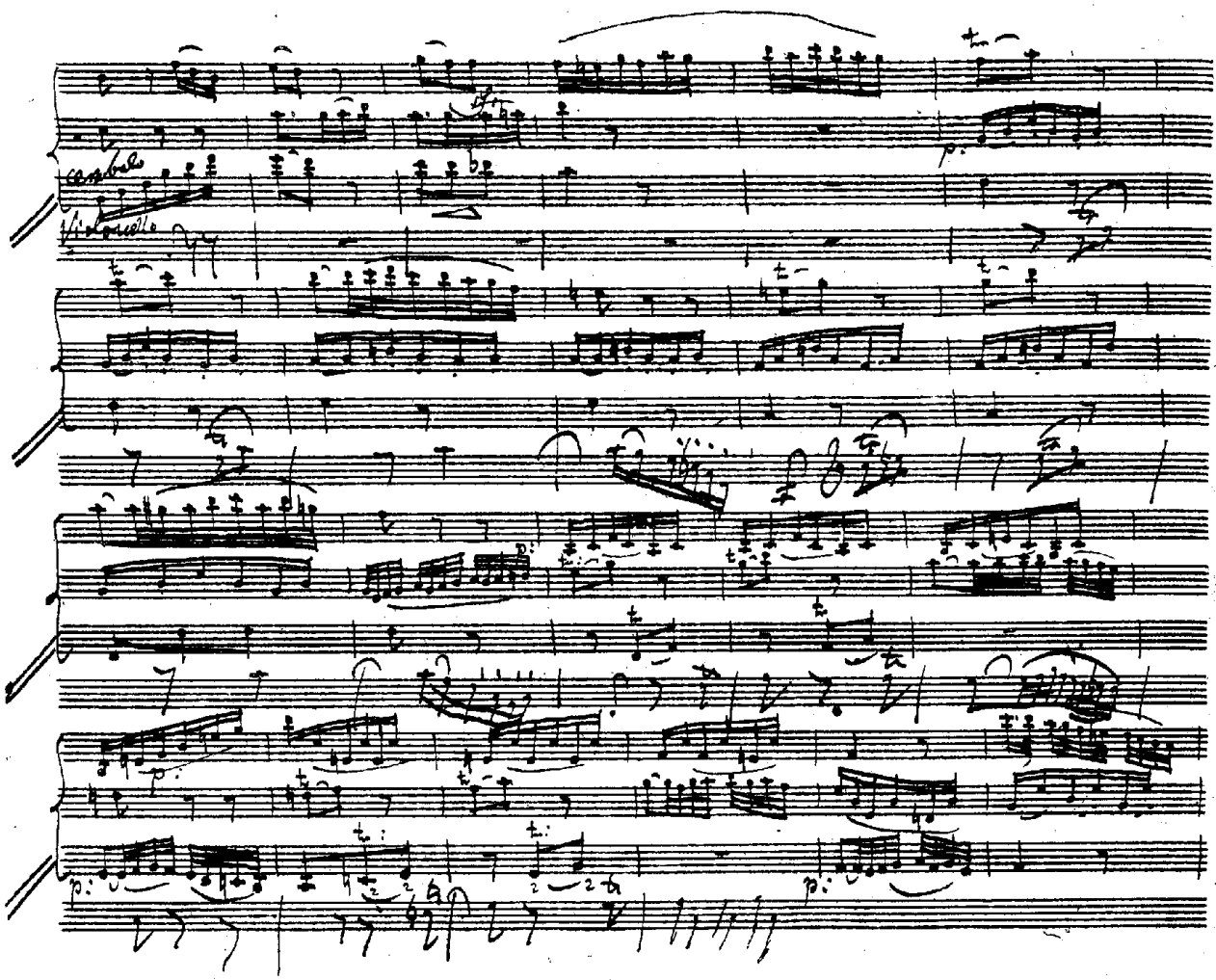
hat, ähnelt in den Schriftzügen sehr unserem Trio-Arrangement, so daß dieses vielleicht erst kurz vor 1817 entstanden ist.

Damit über die Echtheit der Beethovenschen Handschrift und die ganze Art der Einrichtung dieser von einem Kopisten für die Bearbeitung des vollständigen Werkes hergerichteten Partitur kein Zweifel sein kann, teile ich die erste und diejenige Seite, auf der Beethovens letzte eigenhändige Noten stehen, in photographischer Nachbildung mit.

Diese letztere Seite enthält auf dem ursprünglich dem Violoncell zugeteilten, von Beethoven dann dem Cembalo überwiesenen System einmal die Zahl 2 über den

Noten. Es ist dies der vom Kopisten übernommene Fingersatz für den Violoncellisten, nicht etwa eine Bezifferung des Basses. Soweit wir wissen, hat Beethoven niemals, auch nicht in seiner Jugendzeit eine Baßstimme bei einem seiner Werke beziffert. Auch die von ihm mit Cembalo in der vorliegenden Handschrift bezeichnete Stimme trägt außer diesen Zahlen 2 keine Bezifferung.. Sie kann in keiner Weise als eine Generalbaßstimme angesprochen werden.

Damit fällt die immerhin möglich erscheinende Annahme, daß Beethoven zu den drei Streichstimmen, um ihnen mehr Füllung zu geben, eine begleitende Klavier-



stimme habe schaffen wollen; er hätte in diesem Falle auch nicht nötig gehabt, eine, wie wir sehen werden, öfters recht wesentliche Umarbeitung der Violoncellstimme vorzunehmen. Daß er etwa ein richtiges Klavierquartett — solche hatte er ja bereits in frühester Jugend in Bonn geschrieben — habe schaffen wollen, erscheint auch ausgeschlossen, da er sich dann dabei nicht hätte begnügen lassen können, nur eine Stimme für die linke Hand zu schaffen.

Daß diese etwa nur allein auf dem Klavier hätte in Tätigkeit treten sollen, ist selbstverständlich ganz ausgeschlossen. Es bleibt daher nur die Lösung, daß für die rechte Hand des Klaviers die Bratschenstimme in Betracht kommen sollte, die nicht

besonders umgeschrieben worden ist, weil damals jedem Cembalisten zugetraut wurde, daß er sie aus der Partitur ohne weiteres übernehmen und spielen werde, oder auch weil die Hinzufügung der Baß-Cembalostimme und die Umarbeitung der Violoncellstimme noch nicht über den Rahmen einer Skizze hinausgekommen war. Denn diese Umformung des Streichtrios zu einem Klaviertrio[1], die übrigens auch noch in damaliger Zeit, nicht bloß in den ersten Anfängen der Kammermusik (vgl. H. Mersmann im Archiv f. Musikwissenschaft II, S. 101 f.), gar nicht selten gewesen sein dürfte, war offenbar nur ein Versuch, der ja auch bereits im zweiten Satze aufgegeben wurde.

Dieser Versuch ist aber doch so interessant im einzelnen, daß seine Veröffentlichung sicherlich willkommen sein wird. Ich lasse zum Vergleich die Originalstreichstimmen mitabdrucken, setze unter das Original-Violoncell die umgearbeitete Violoncellstimme und darunter die Klavierstimme in der Gestalt, daß für deren rechte Hand die Bratschenstimme (und zwar ohne jegliche akkordliche Füllung) in der Übertragung in den Violinschlüssel (und zwar meist eine Oktave höher) gesetzt ist, während für die linke Hand natürlich die von Beethoven hergestellte Baßstimme genau abgedruckt ist.

Diese ist weit weniger interessant, als die umgearbeitete Violoncellstimme besonders im ersten Satz. Schon in Takt 2—4 und 6—8 desselben tritt dieses Instrument hervor. In Takt 10 antwortet es der Violine, geht dann mit dieser Takt 14 ff. in Oktaven. Es hätte keinen Zweck, hier im Text jede weitere selbständige Regung der umgearbeiteten Violoncellstimme zu verfolgen; wer dies tun will, hat ja die Möglichkeit an der Hand der Partitur. Hingewiesen sei aber noch auf das Wechselspiel mit der Violine oder auf deren Imitationen in Takt 30, 32—34, 142, 146, 196, 198 ff., 210 und 214; auf die selbständige Gegenführung in Takt 162—167, auf die Takte 179 ff., namentlich 182, und auf die Ergänzungen in 187 ff. Daß die Violoncellstimme der letzten etwa sechzig Takte umgeändert ist, sei schließlich nicht unerwähnt. Im Andante sind die Imitationen in Takt 29/30 und 33/34, die Fortführung der Triller in Takt 27/38 und 41/42, sowie die Übergänge in Takt 32 und 36 bemerkenswert.

Die Baßstimme des Cembalo ist im ersten Satze meist identisch mit der ursprünglichen Violoncellstimme, wenn sie auch häufig eine Oktave tiefer notiert ist. Man muß sich aber wundern, wie oft lang auszuhaltende Noten vorkommen (z. B. gleich in Takt 9—11), ohne daß sie in klaviermäßiger Art wie z. B. in Takt 155 ff. und 275 ff. oder gar durch Arpeggien, wie in Takt 139, 143 und 177 ersetzt sind. Oktavverdoppelungen, z. B. Takt 88 ff., und volle Akkorde, z. B. Takt 121 ff., 291 ff., sind keineswegs selten. Neu ist der Übergang in die Gegenbewegung zu der Violinstimme in Takt 130. Neu hinzukomponiert der Baß in den Takten 53 ff. und vor allem 61 ff., während in der entsprechenden Stelle, meines Erachtens weniger wirkungsvoll, das Violoncell die neuhinzukomponierte Baßbegleitung, das Klavier aber die ursprüngliche Violoncellstimme übernimmt; gar nicht recht klaviermäßig sind doch wohl Stellen wie Takt 75 ff. oder 241 ff.

Im Andante läßt Beethoven den Klavierbaß zunächst mit der Violine in der

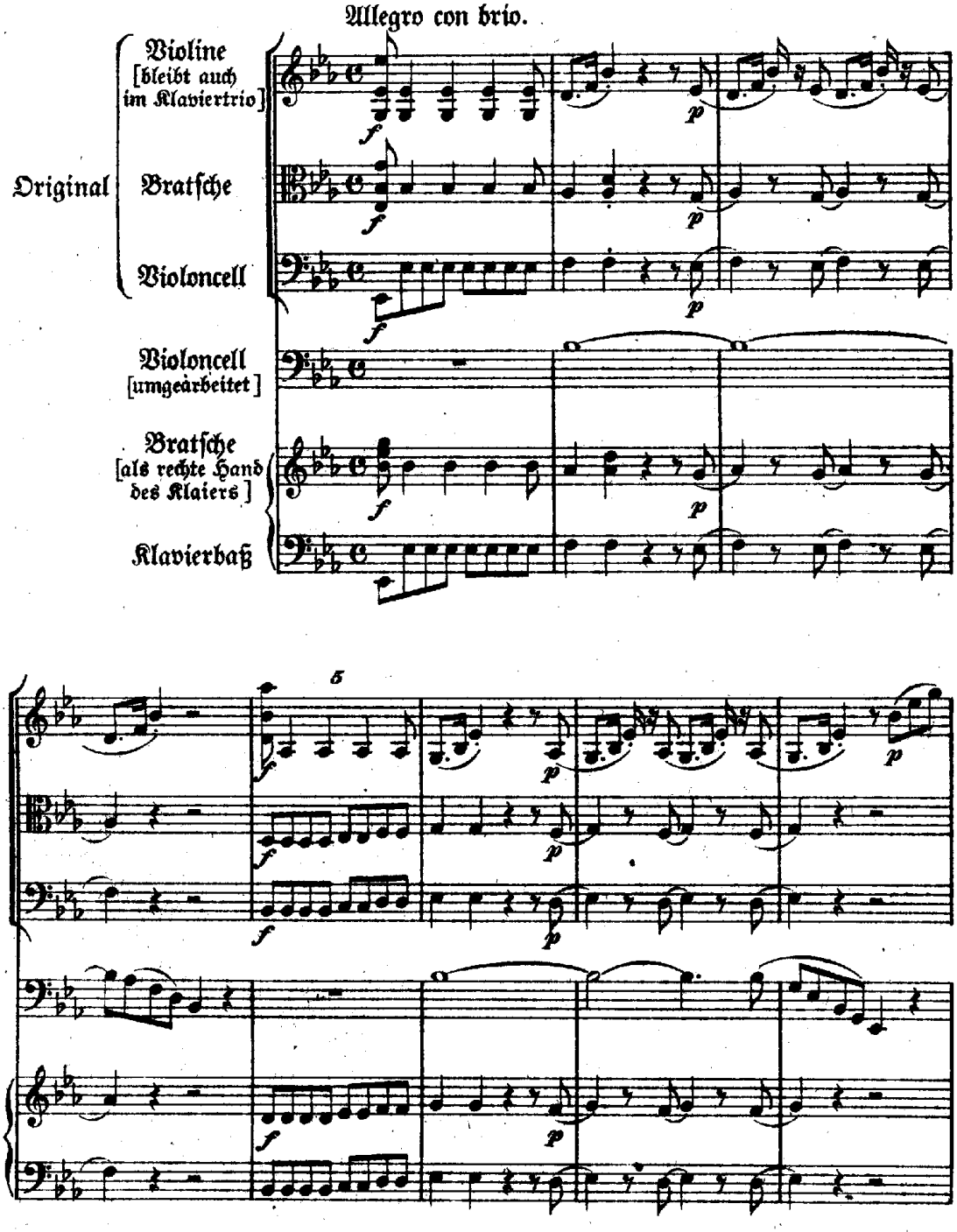
[1] Herr Prof. Dr. Georg Schünemann vertrat diese Ansicht sofort, als ich ihm die Partitur zeigte.

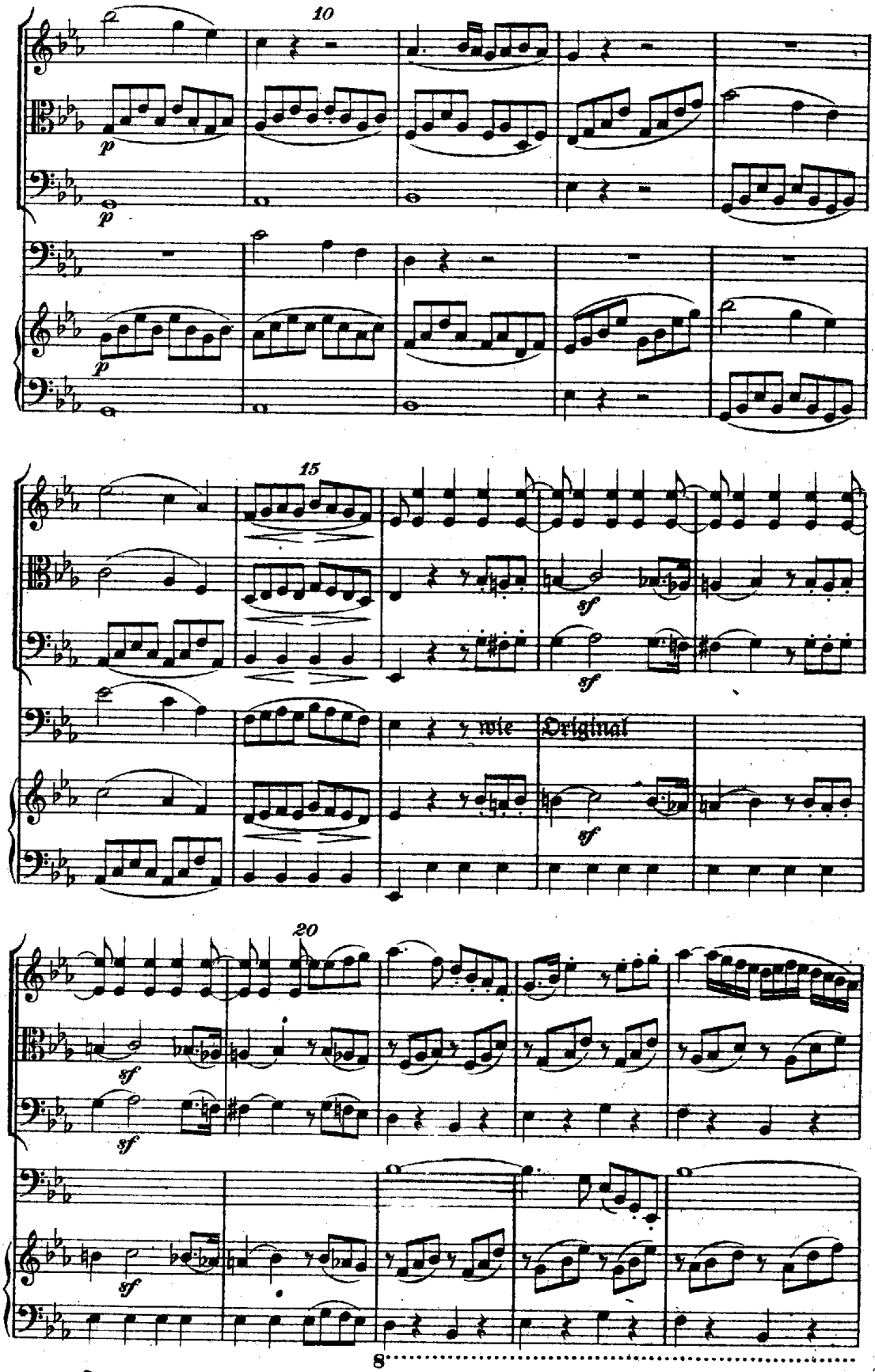
Oktave gehen, bringt dann von Takt 9 ab eine neue Begleitung, um dann eine neue Gegenbewegung zu der Violine und Bratsche (Takt 17 ff.) zu schaffen und von Takt 23 ab bis zum Abbruch des Satzes die ursprüngliche Violoncellstimme zu ersetzen.

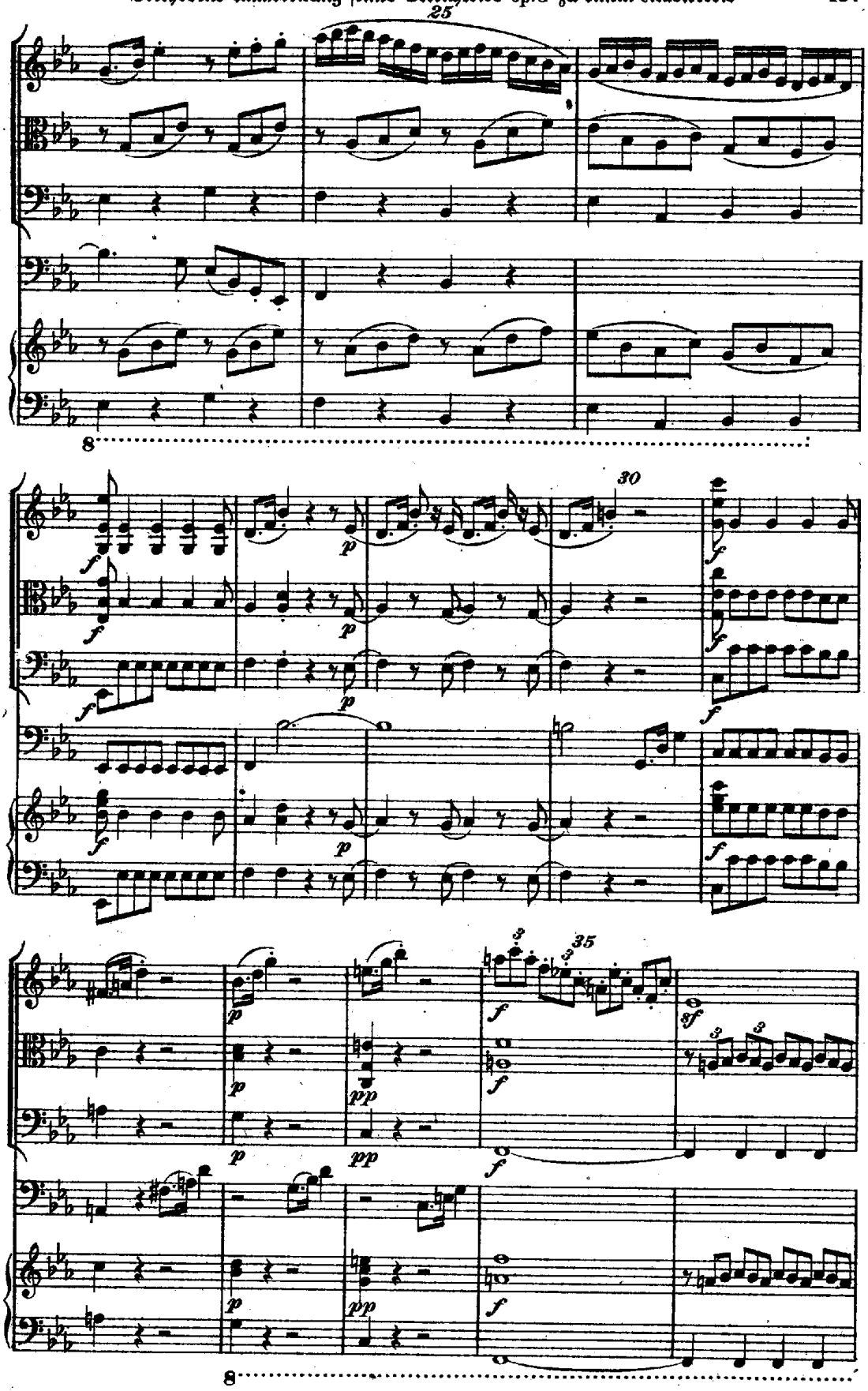
Zu bedauern bleibt es, daß wir nur einen Torso vor uns haben. Immerhin wird der erste Satz in der vorliegenden neuen, freilich keineswegs ausgefeilten Gestalt Freunden der Klaviertrio-Literatur willkommen sein und wohl auch bei den bevorstehenden zahlreichen Kammermusikaufführungen gelegentlich der Feier des hundertfünfzigsten Geburtstags Beethovens sich ein Plätzchen erobern können; ich würde empfehlen, bei einer Vorführung des Streichtrios op. 3 dem ersten Satze seine Wiederholung in der Gestalt als Klaviertrio folgen zu lassen.

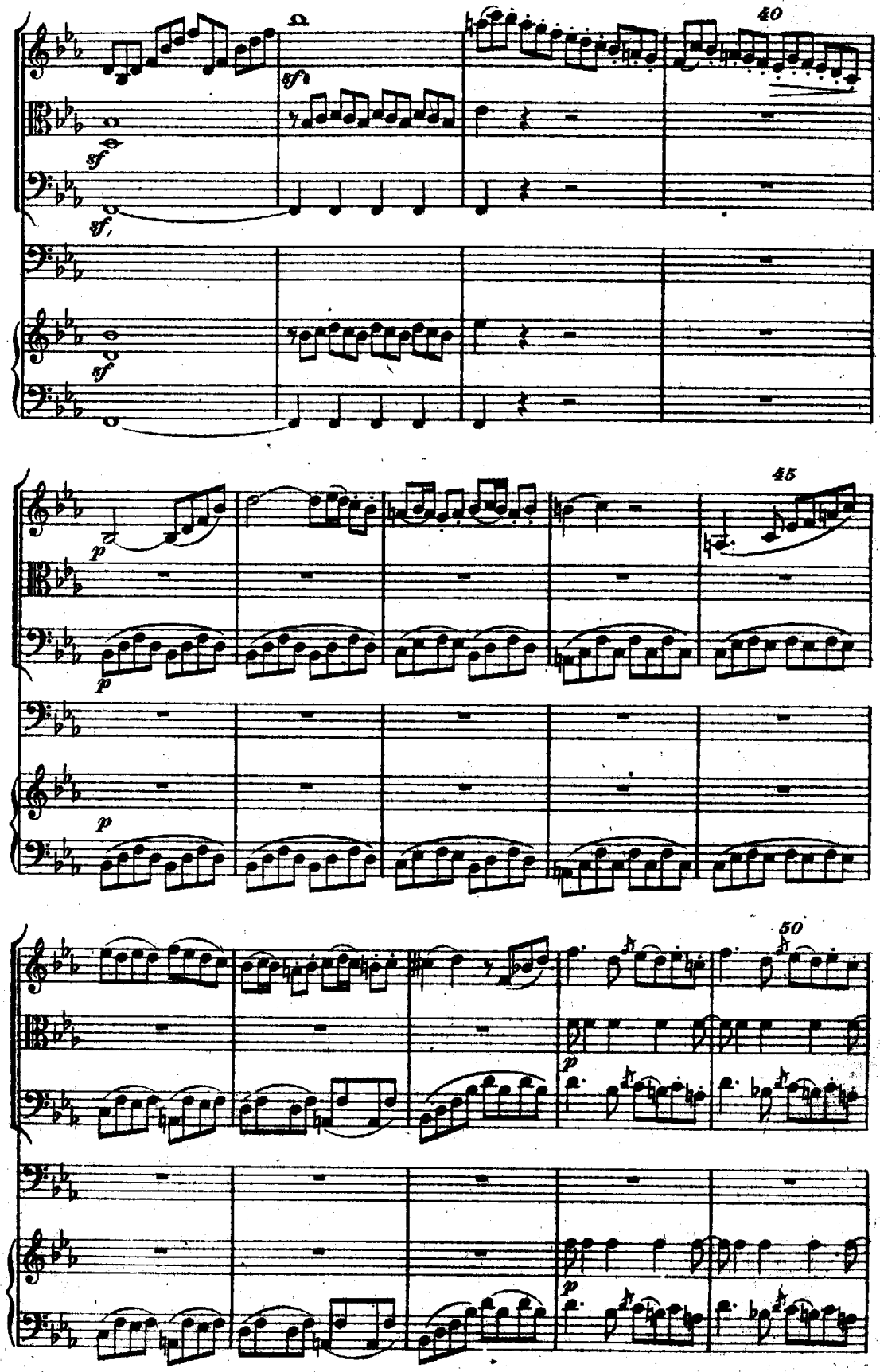
Beethovens Streichtrio Op. 3

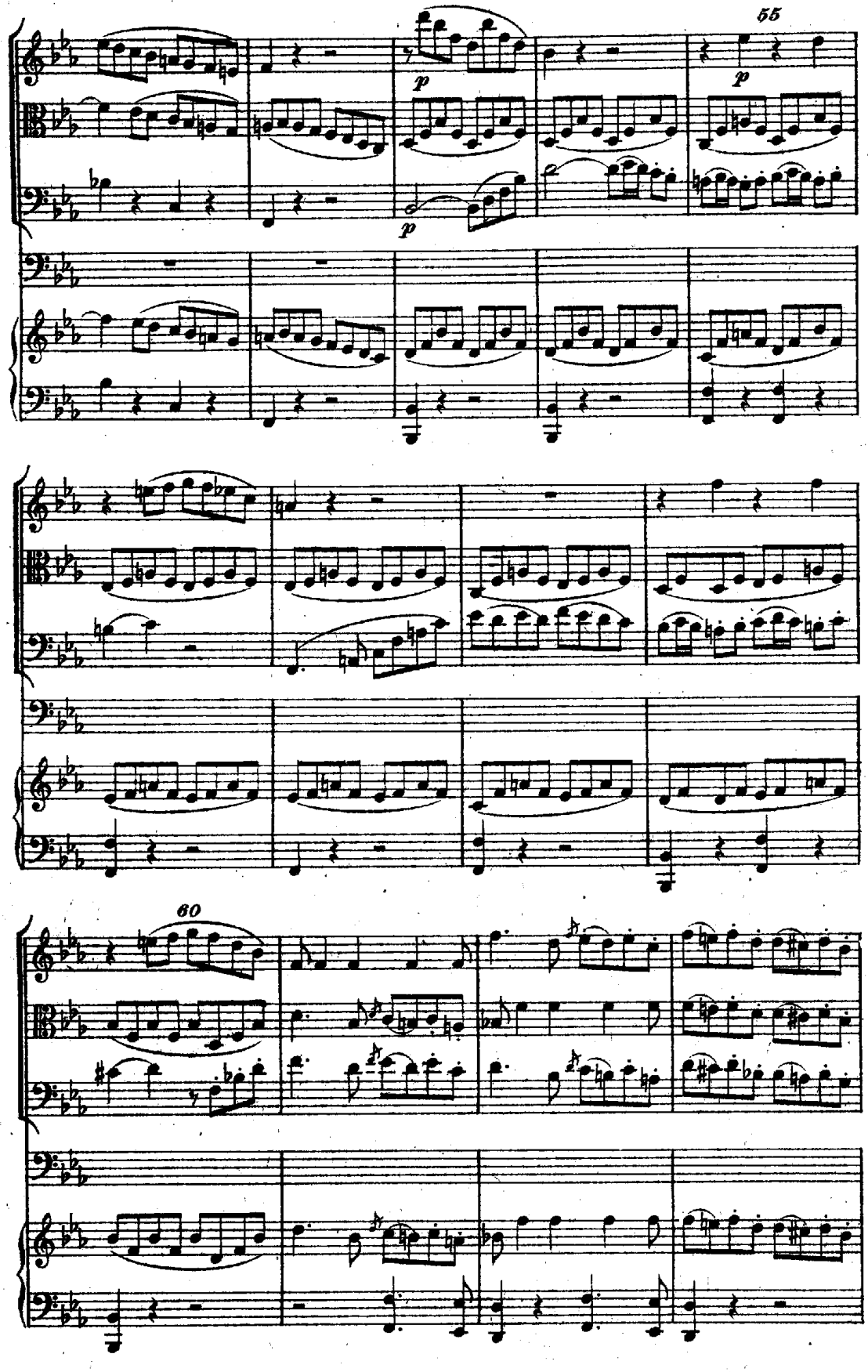
in der Umarbeitung als Klaviertrio durch den Komponisten

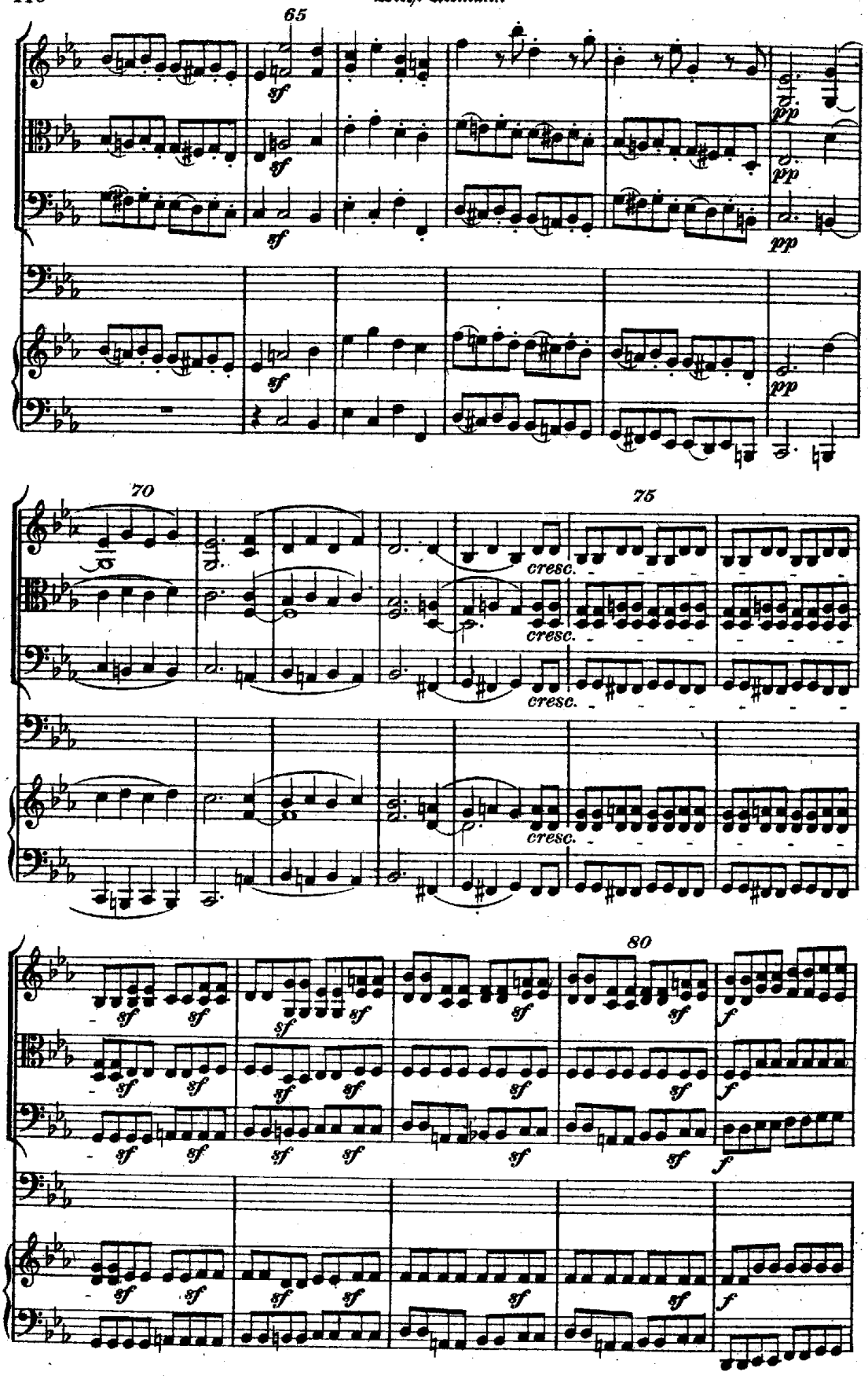


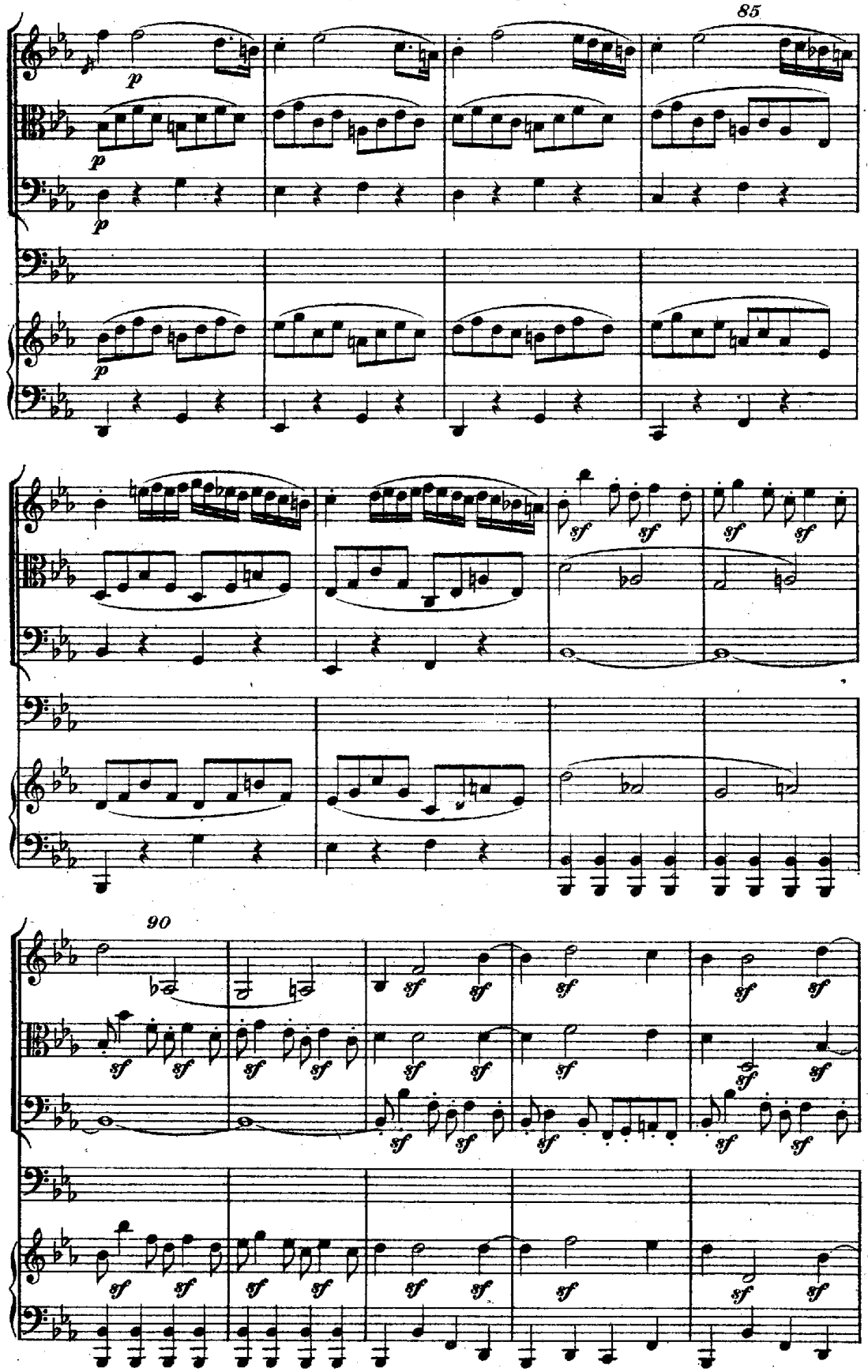

10
p
p
p
15
sf
sf
wie Original
sf
20
sf
sf
sf
8

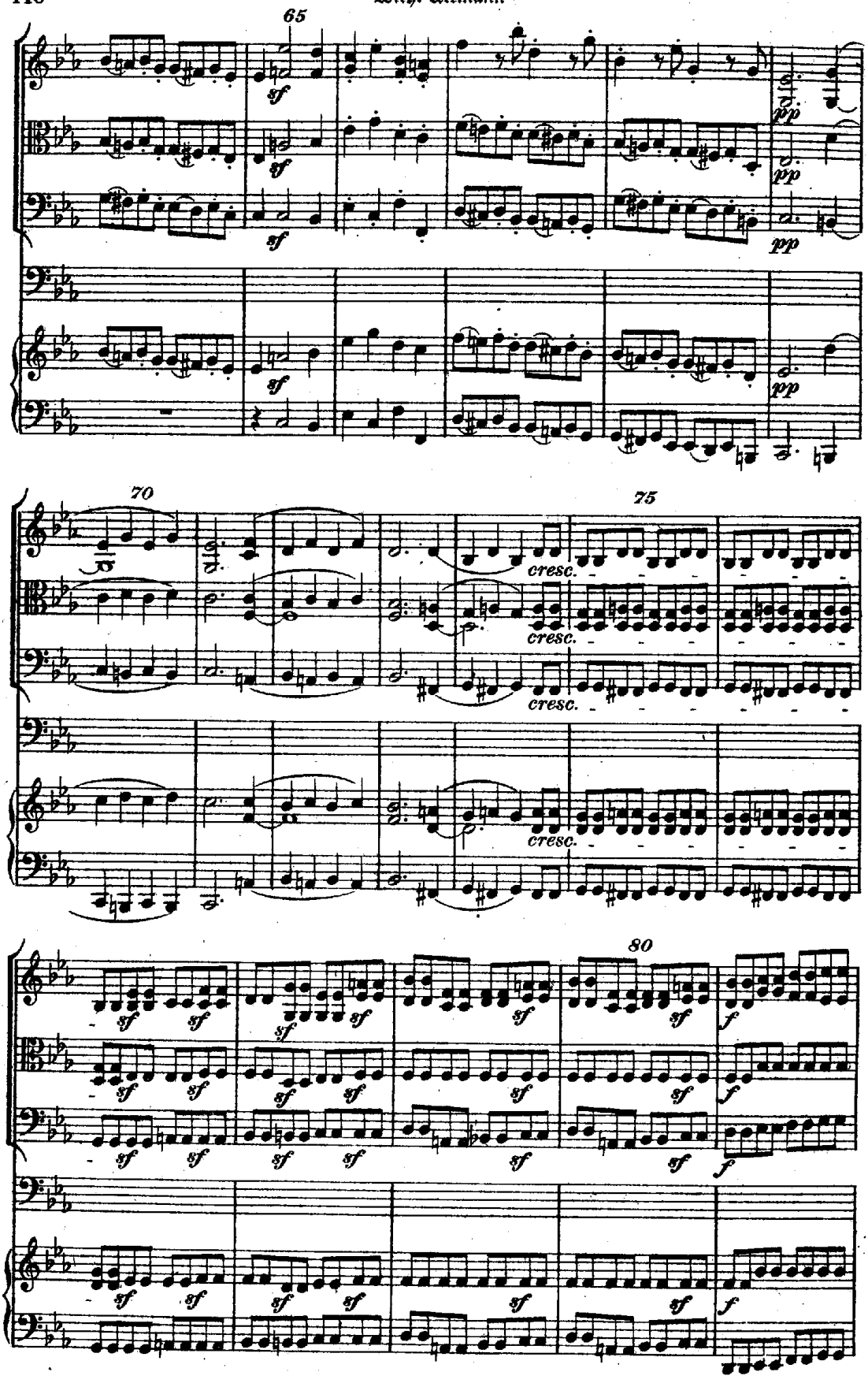

25
30
35
8
8

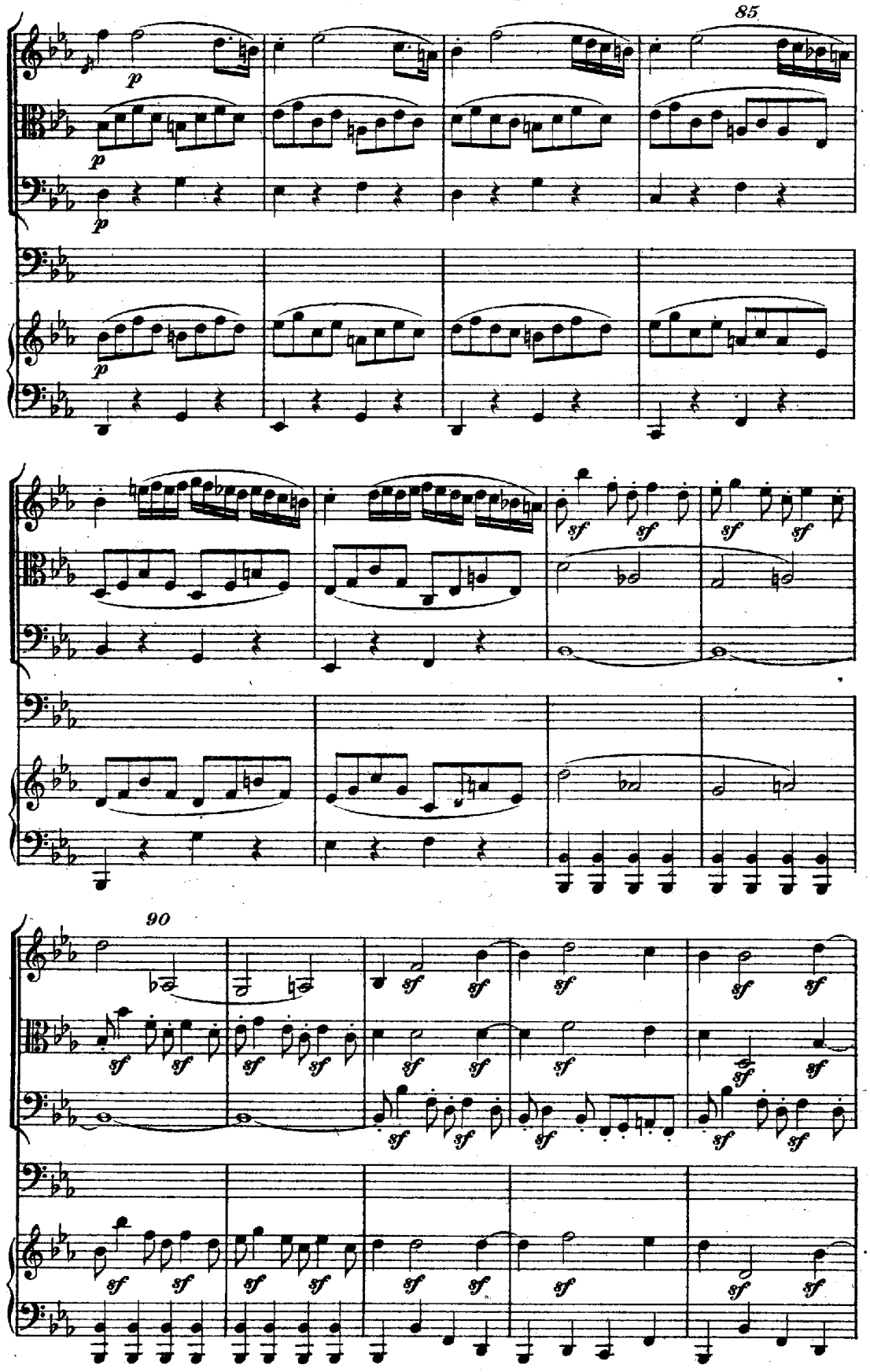

40
sf
sf
sf
sf
45
p
p
p
50
p
p

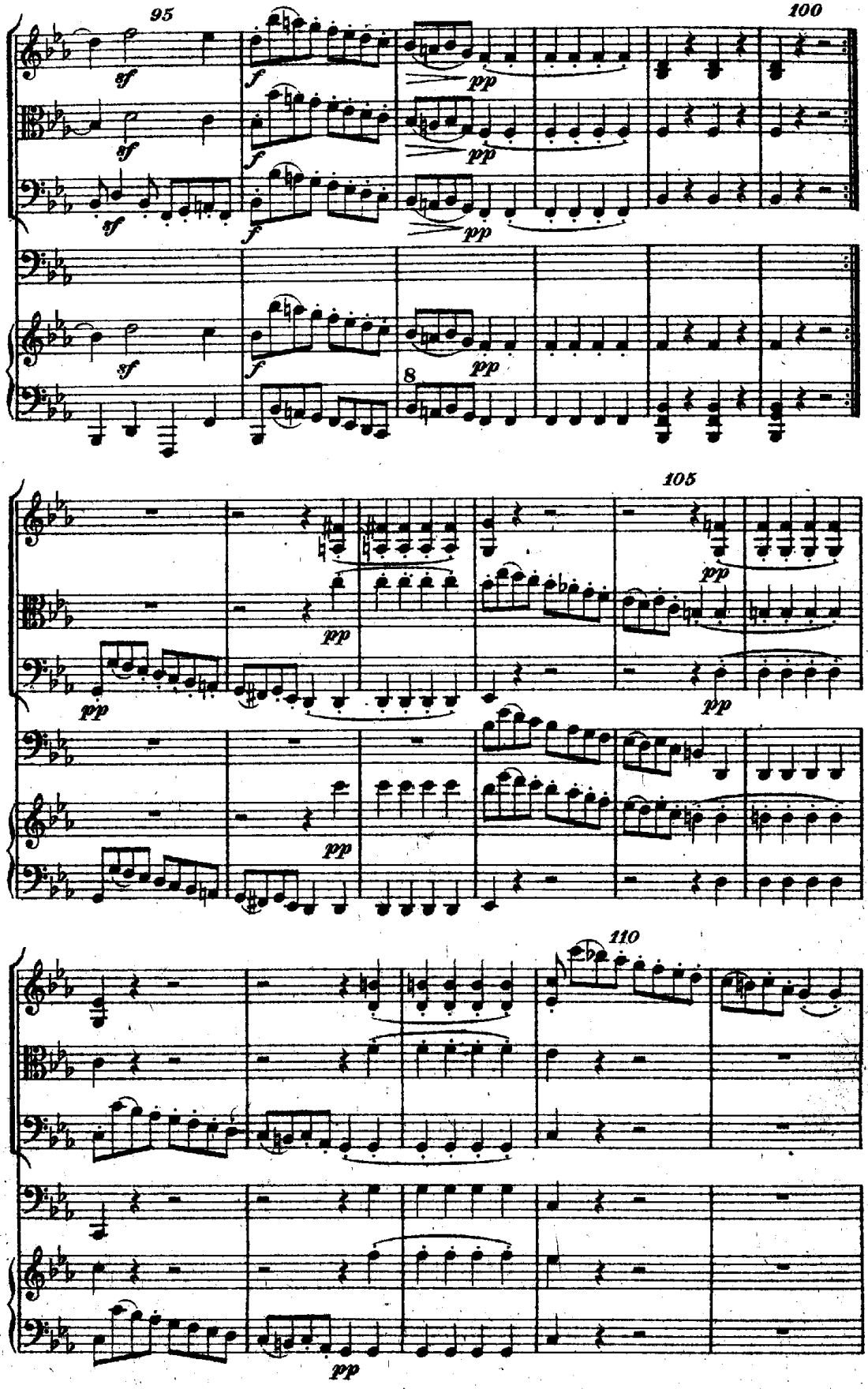

55
p
p
p
60

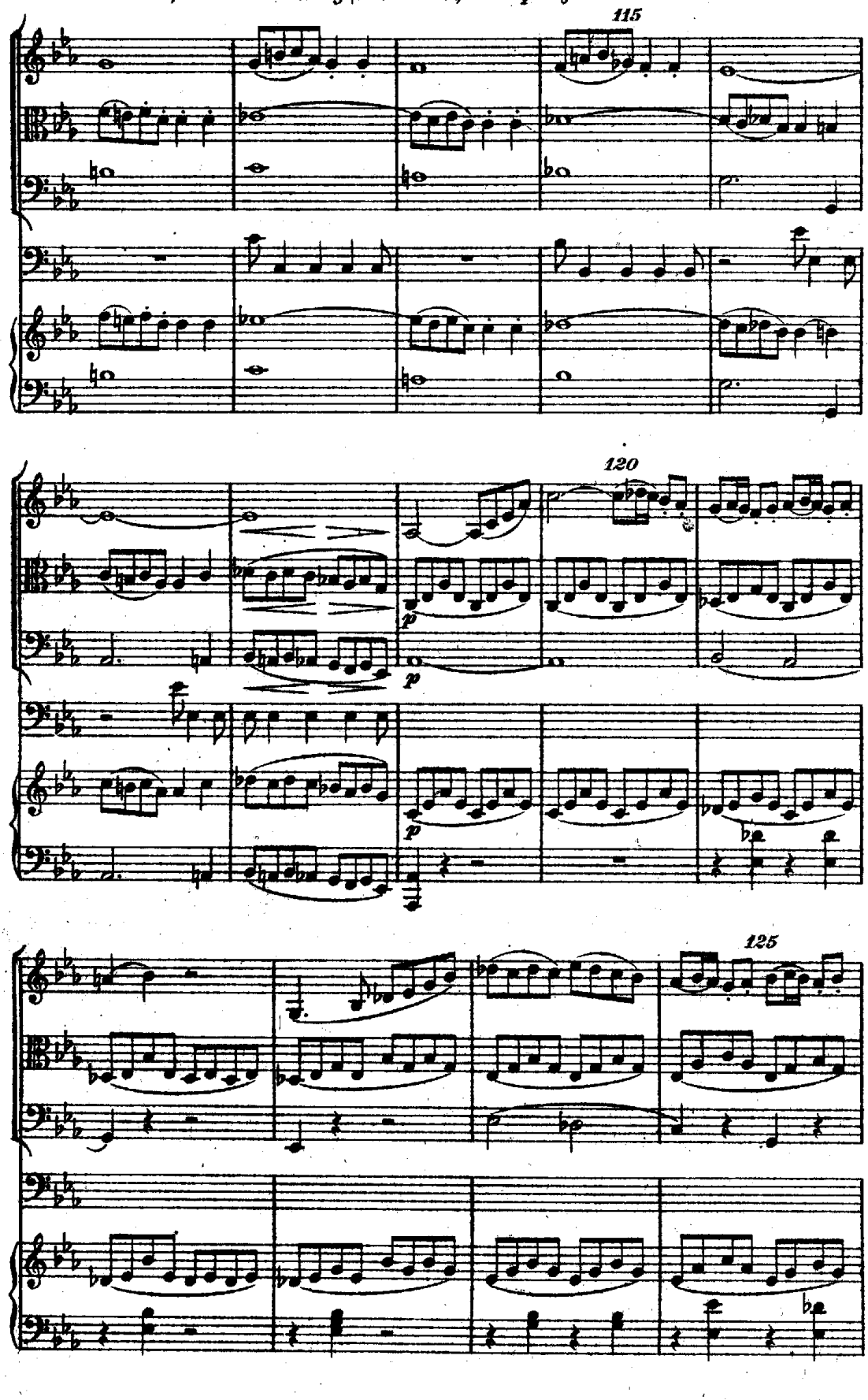

65
sf
pp
70
75
cresc.
80
f

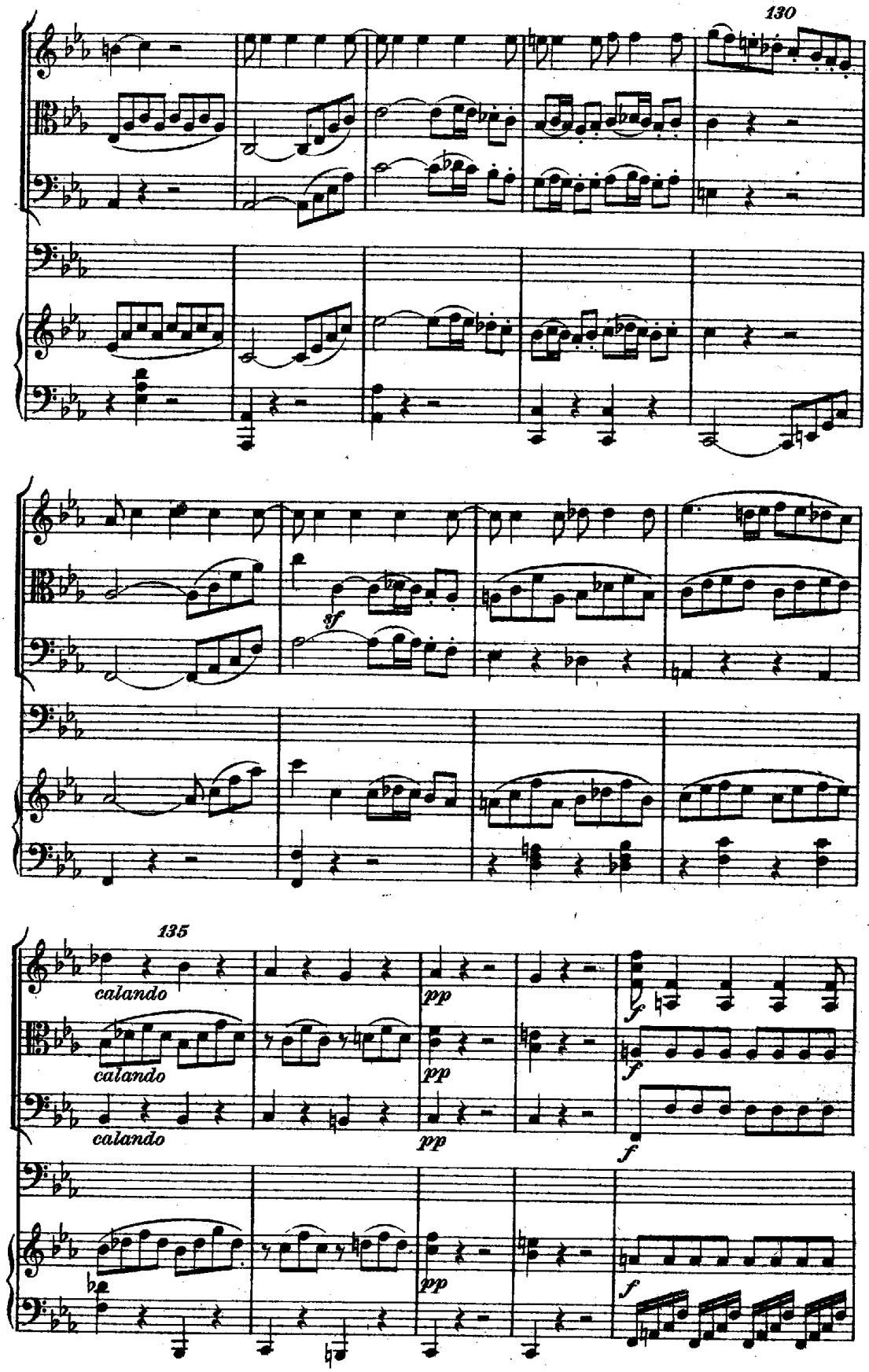

85
90

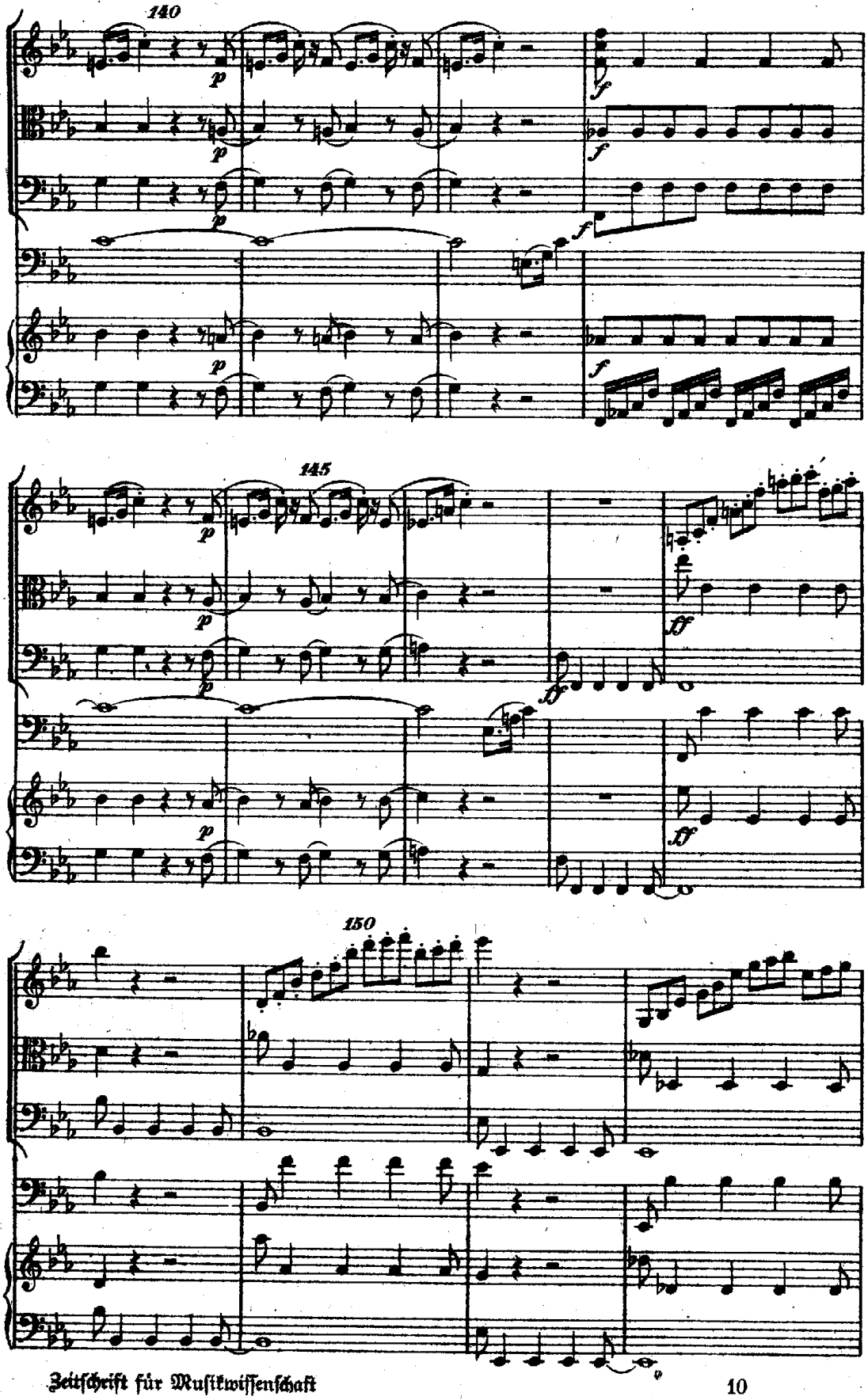

65
sf
pp
70
75
cresc.
80
f

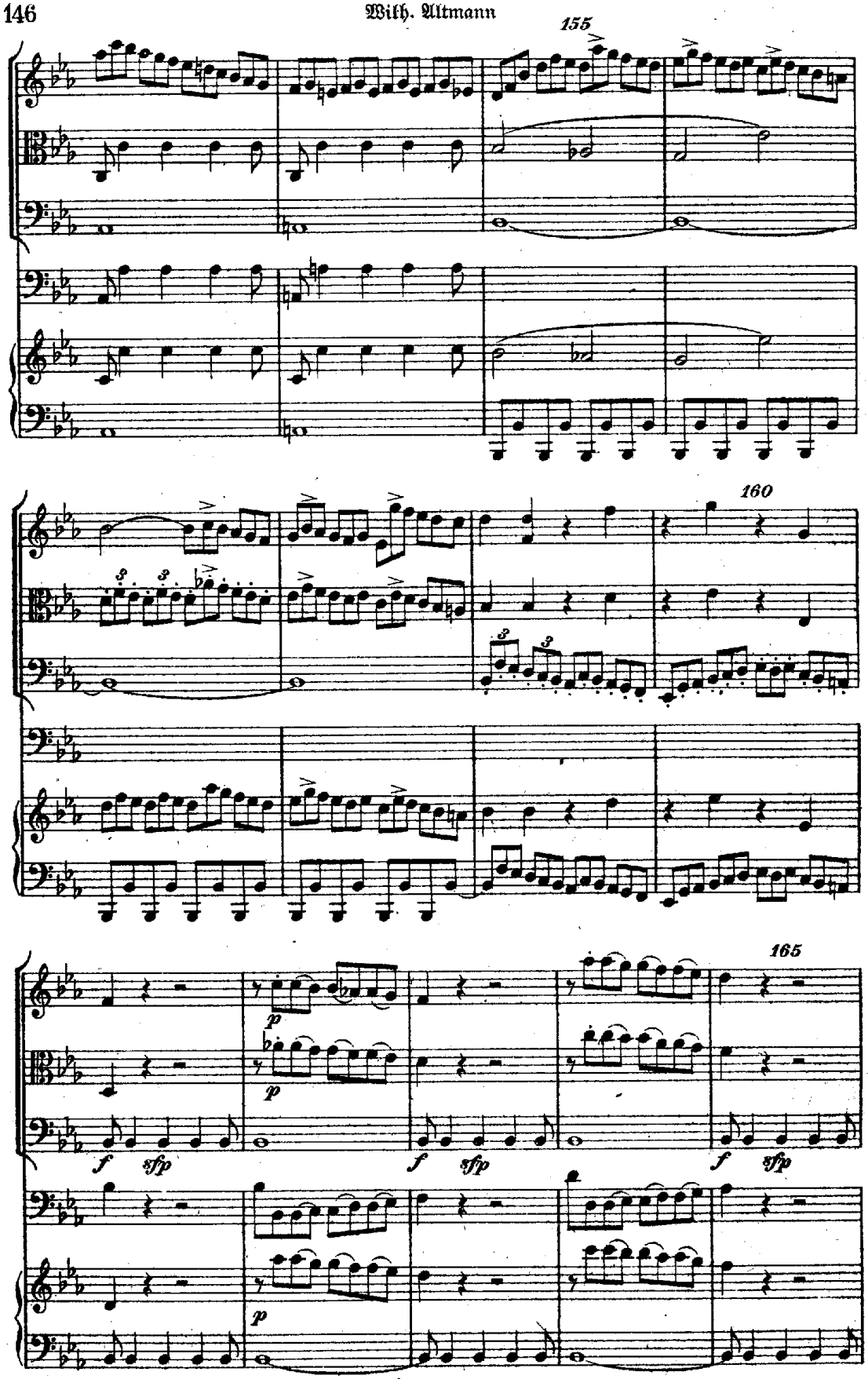

85
90

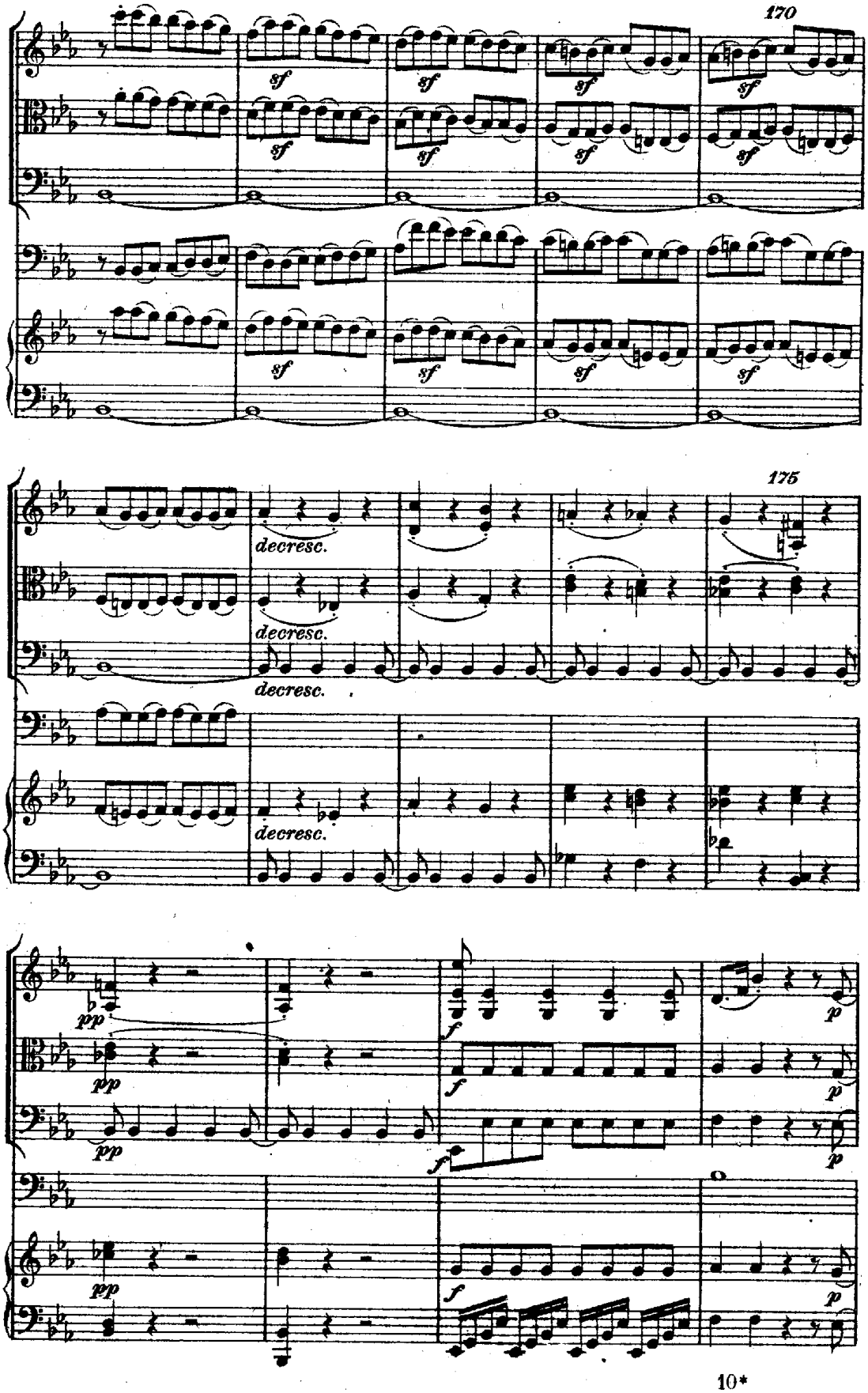

95
100
105
110
sf
f
pp
8

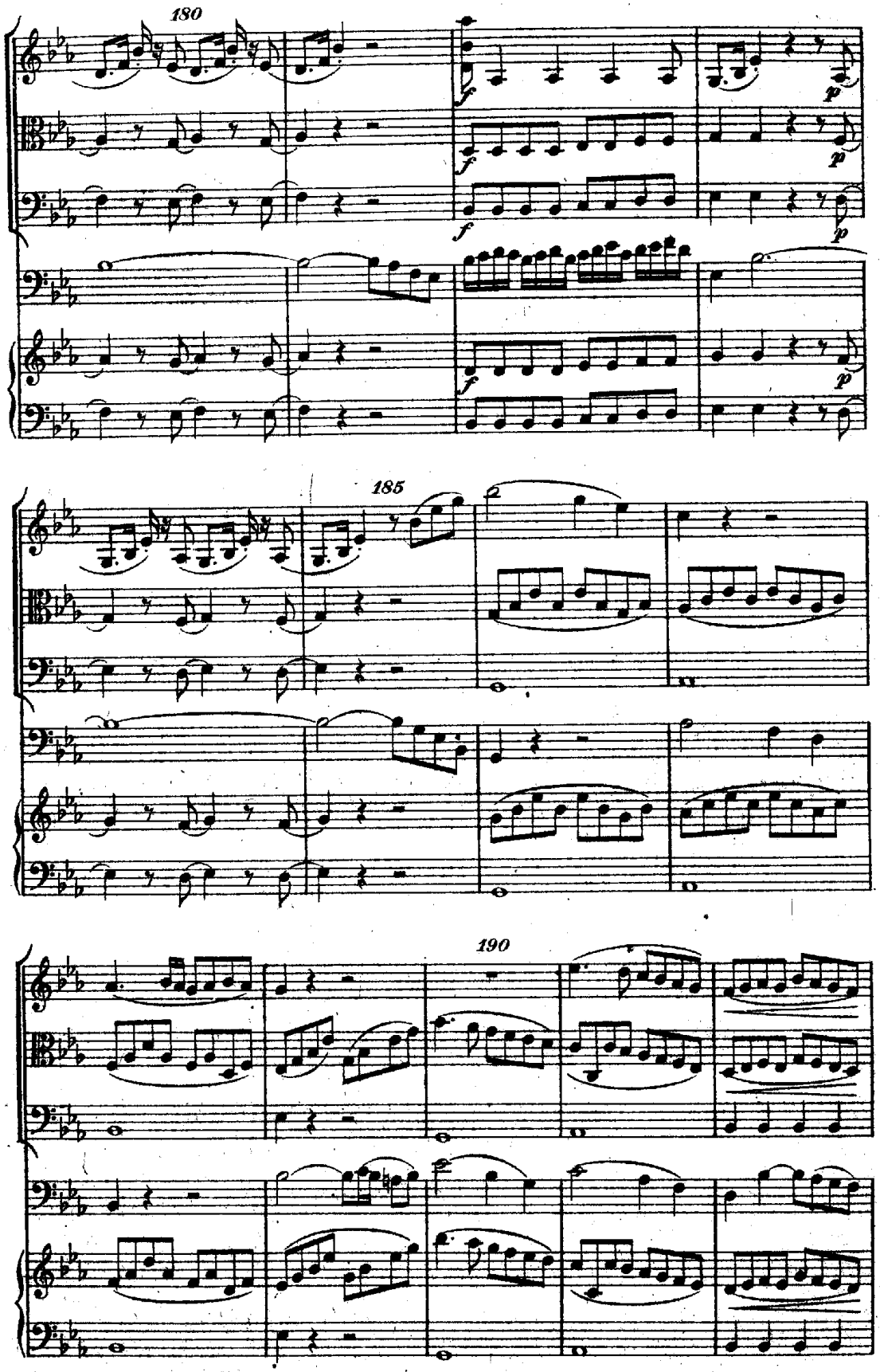

115
120
p
p
p
125

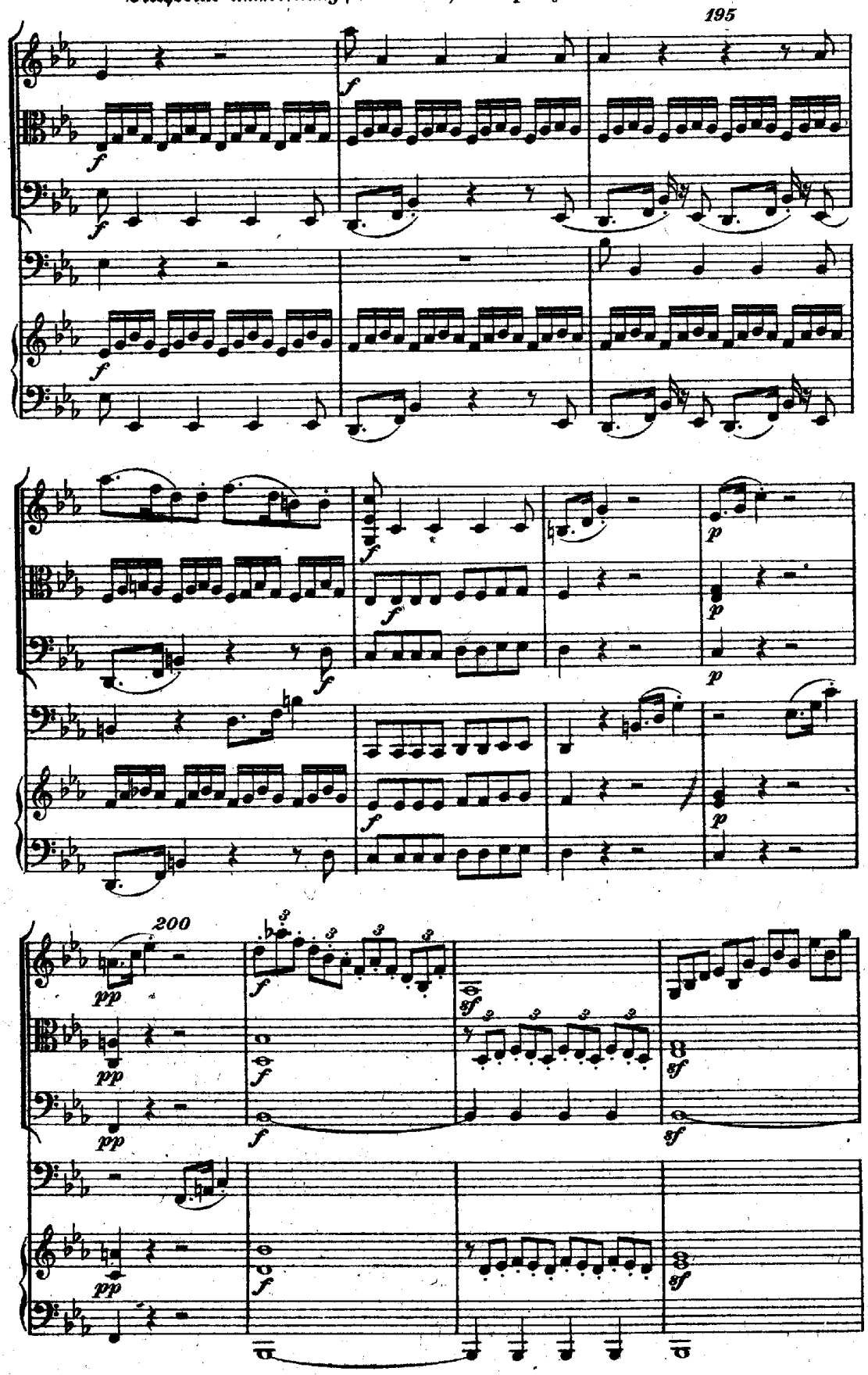

130
sf
135
calando
calando
calando
pp
pp
pp
pp
f
f
f
f

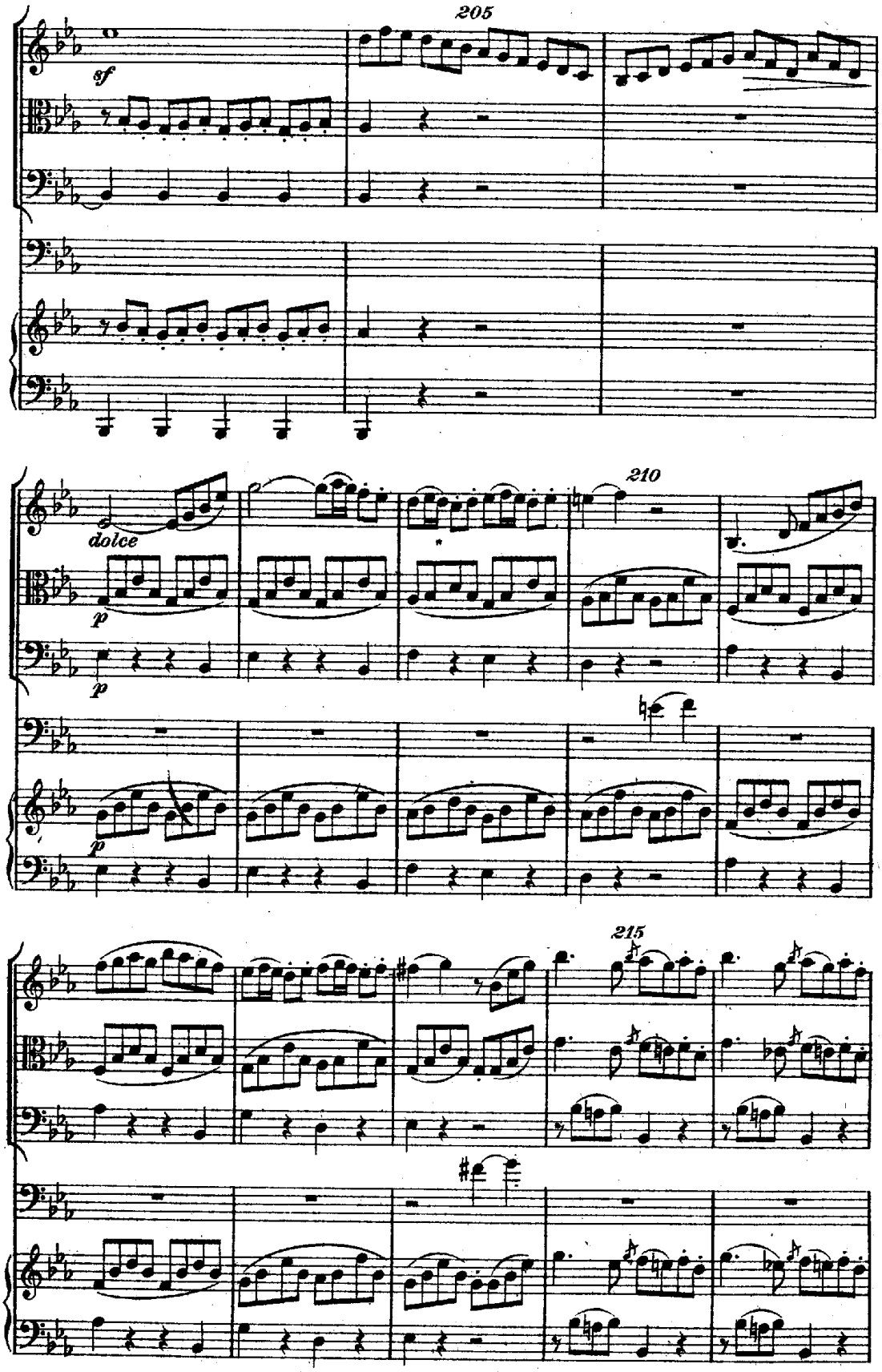

140
145
150

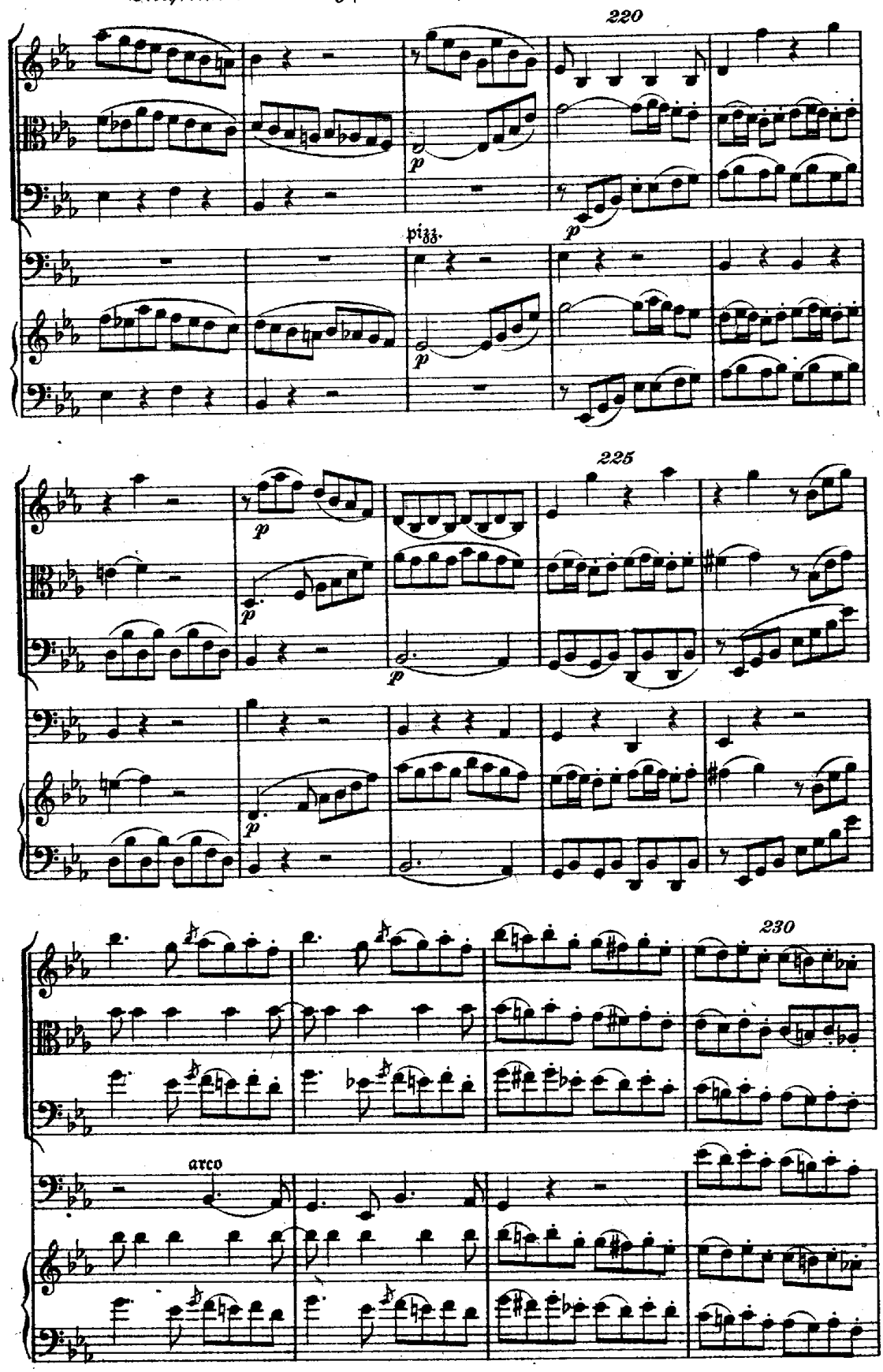

155
160
165
p
f
sfp

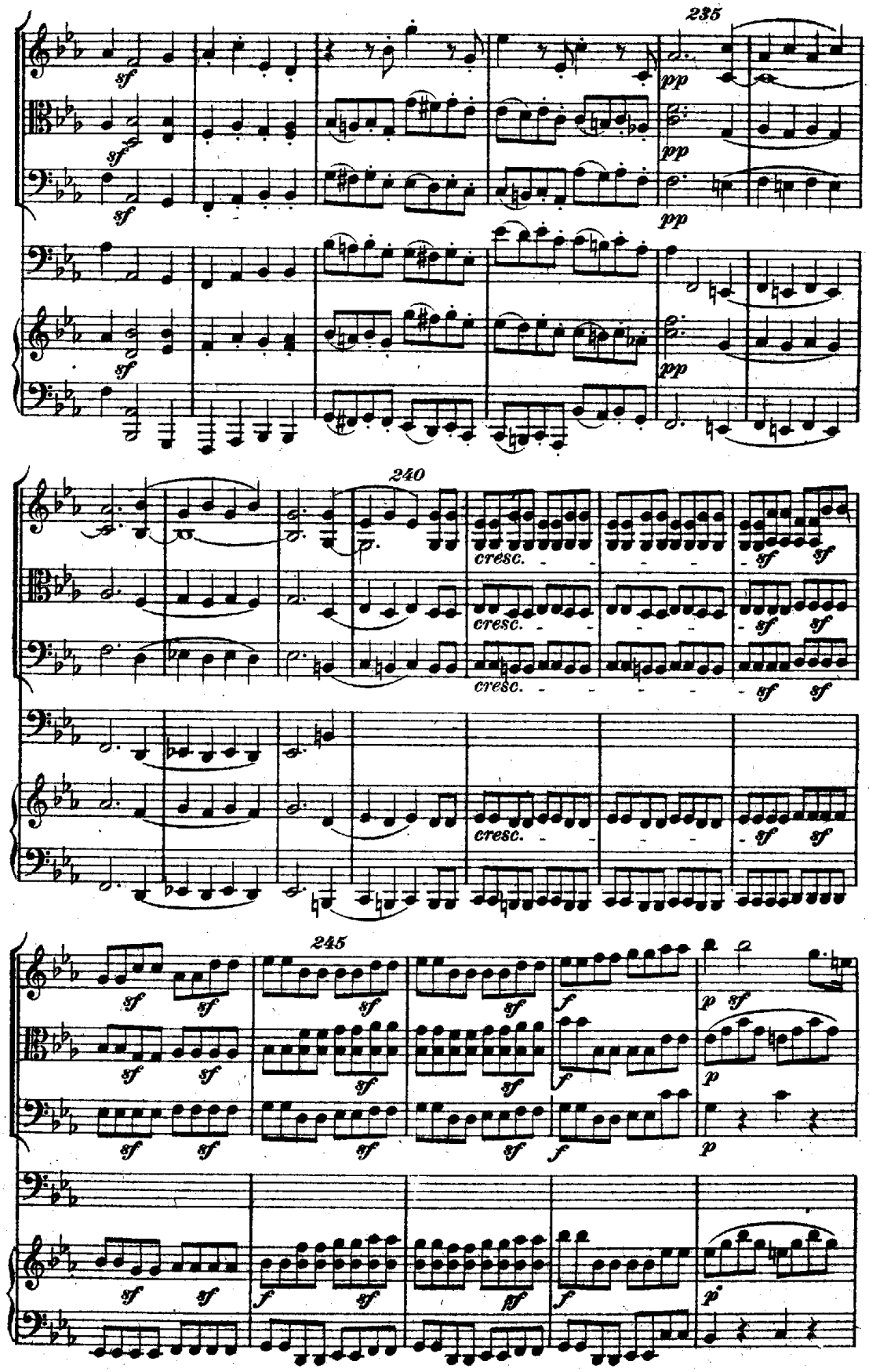

170
sf
175
decresc.
pp
f
p

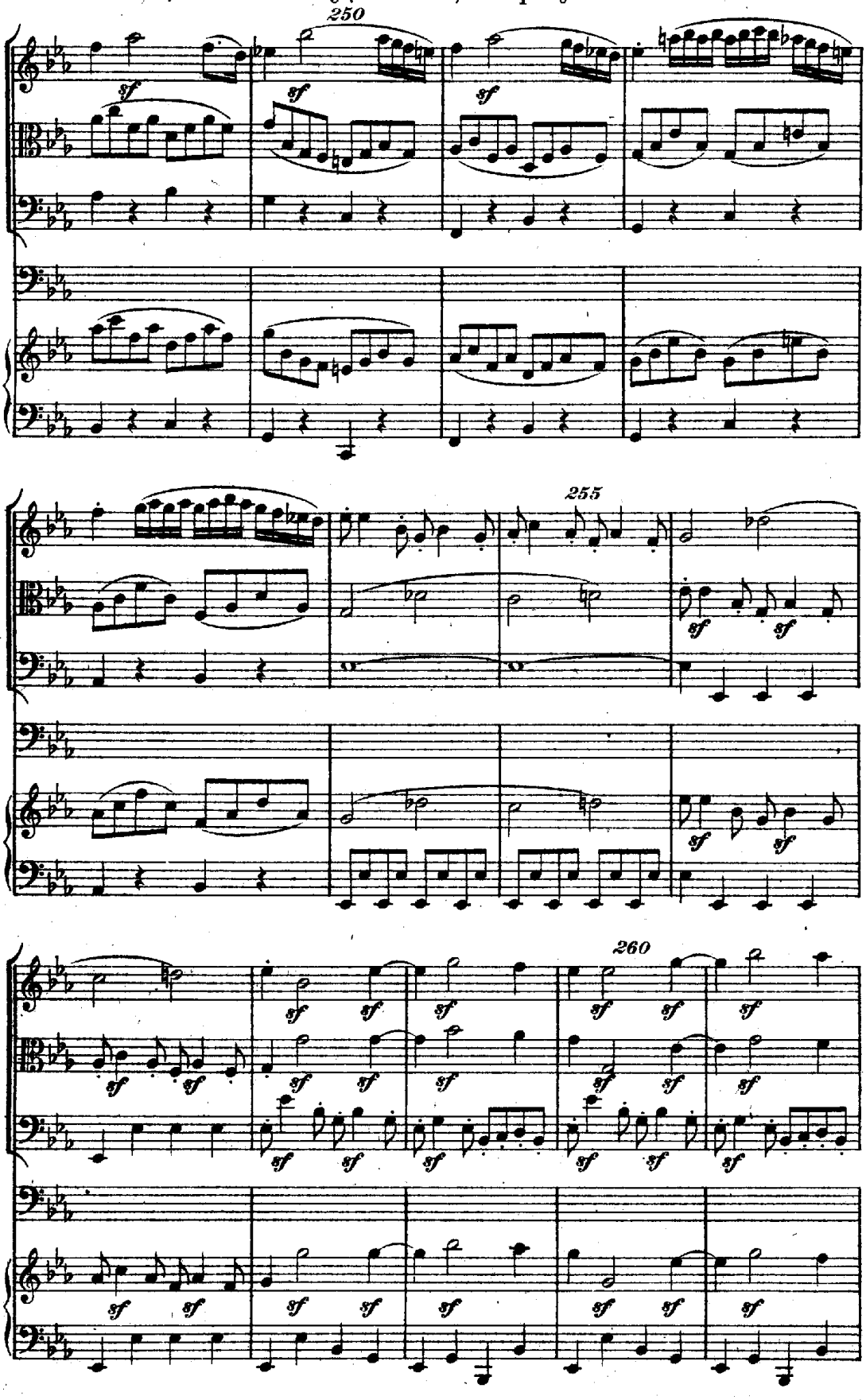

180
185
190

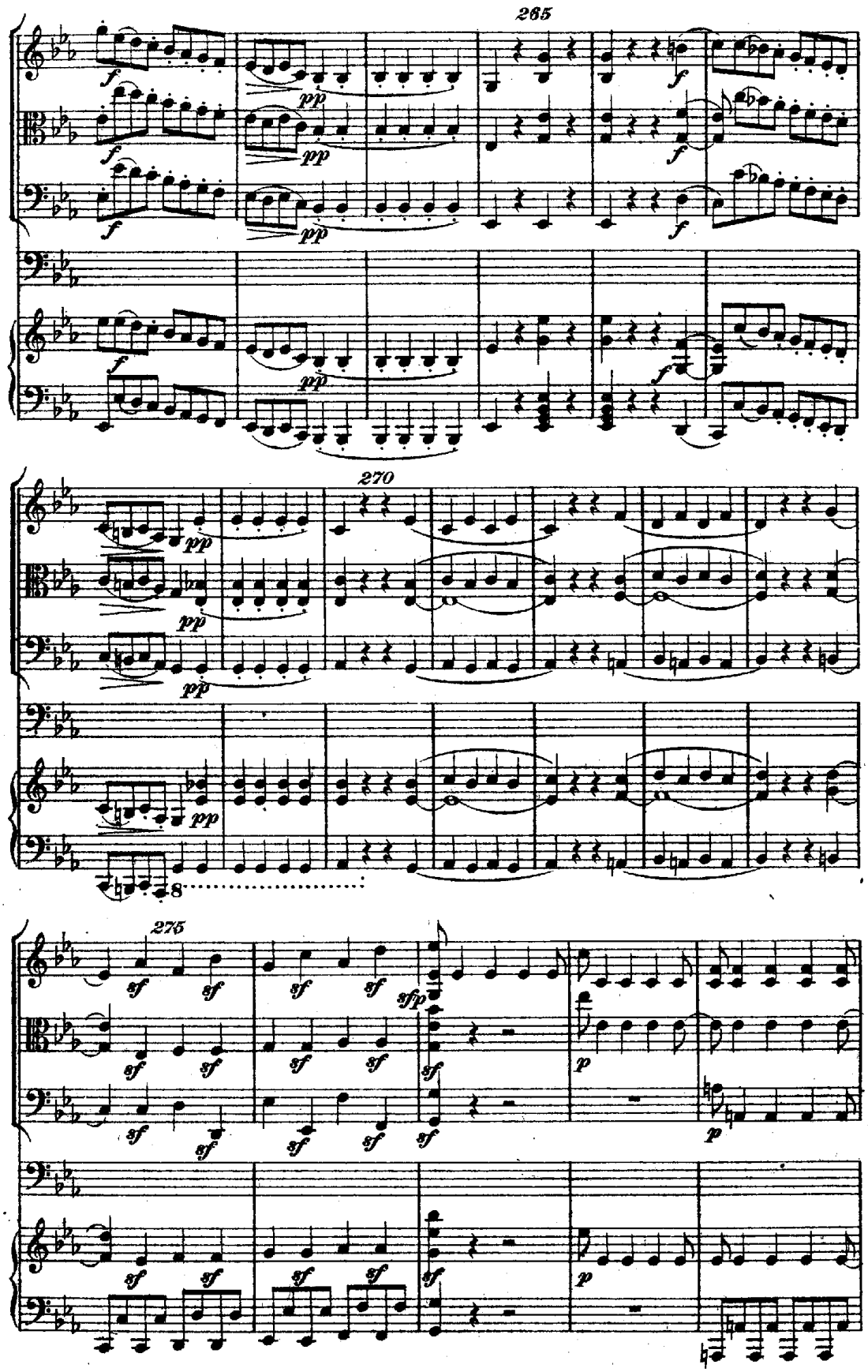

195
200

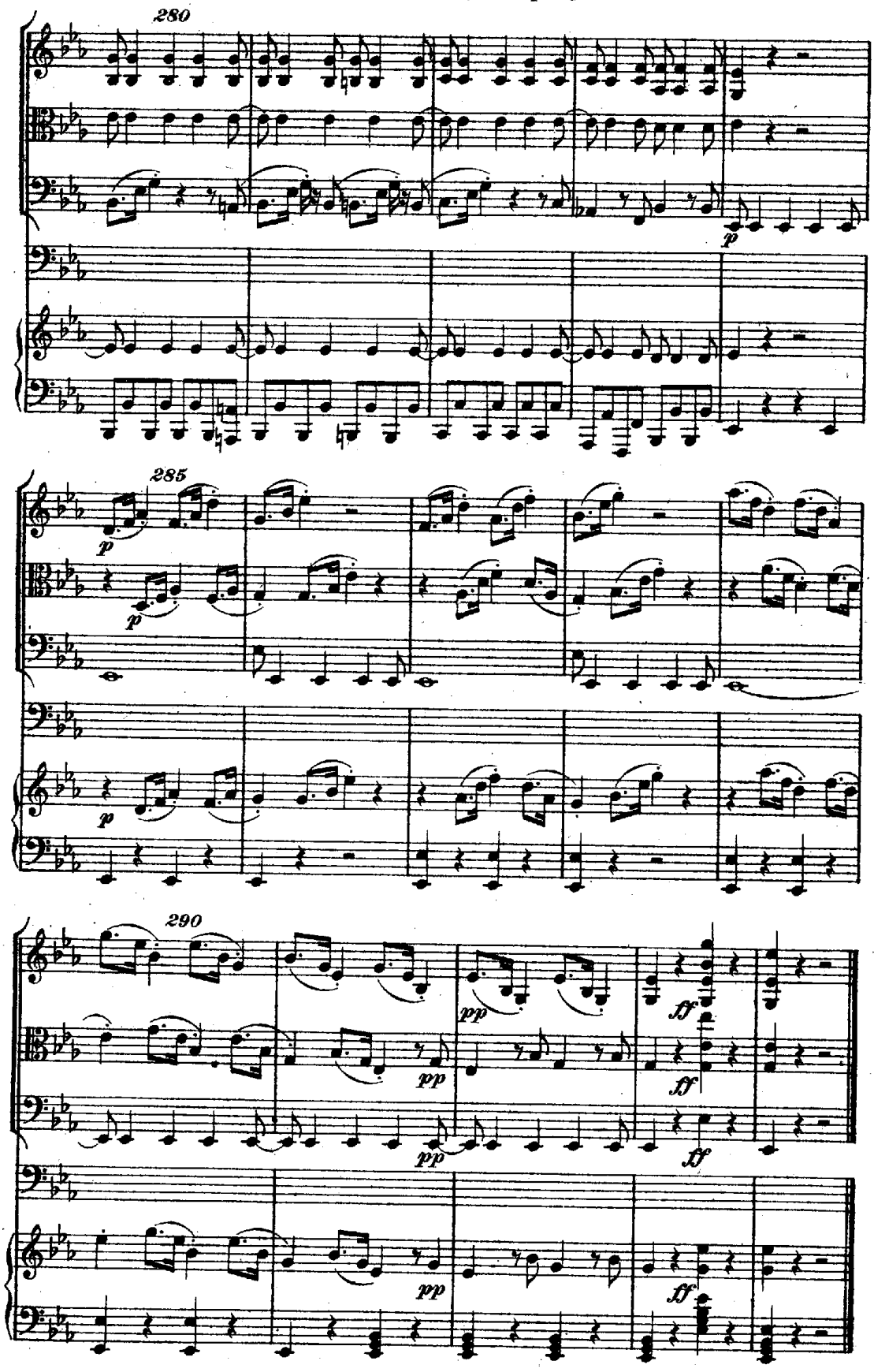

205
sf
dolce
p
p
p
210
215

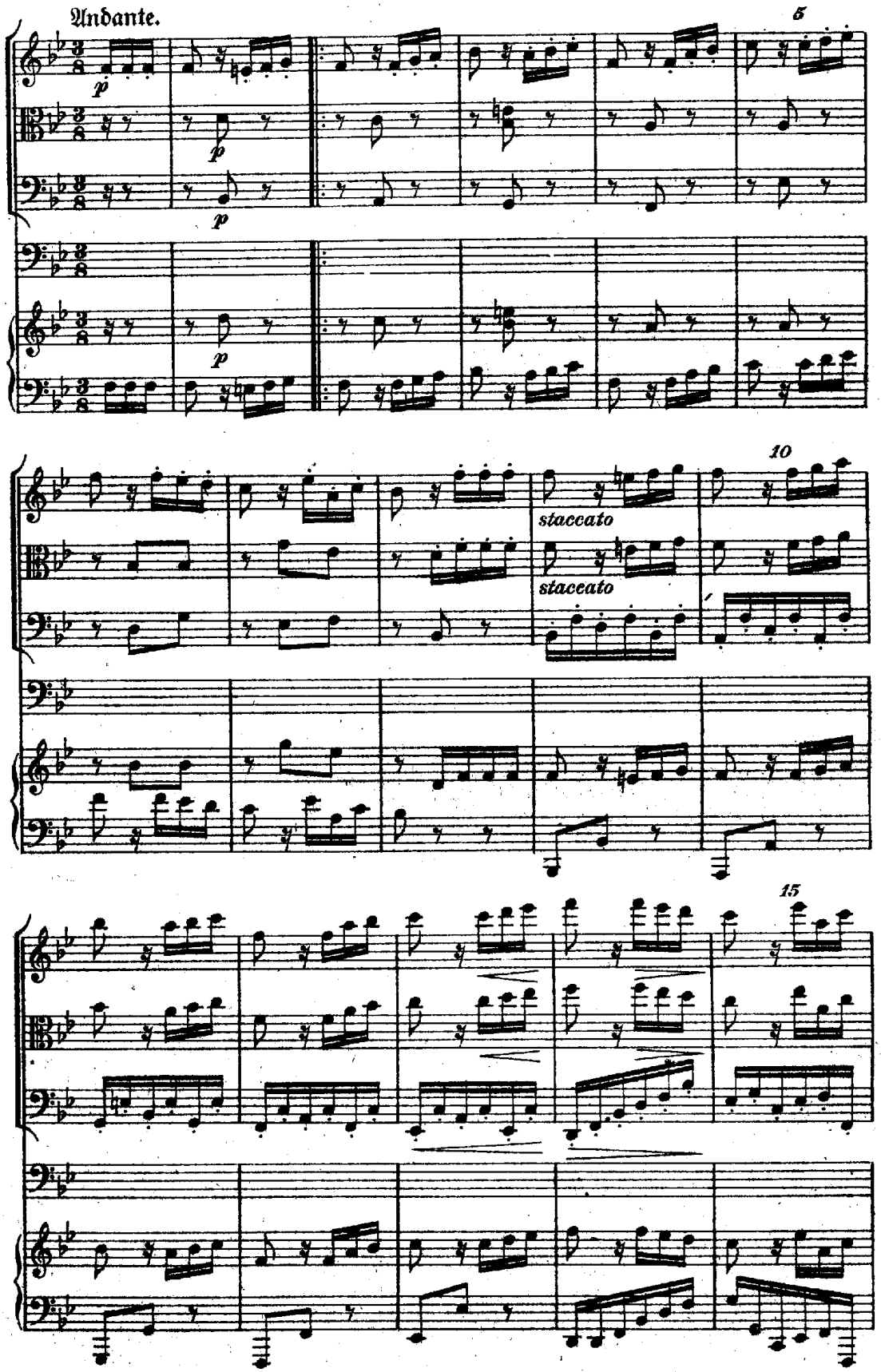

220
pizz.
225
230
arco

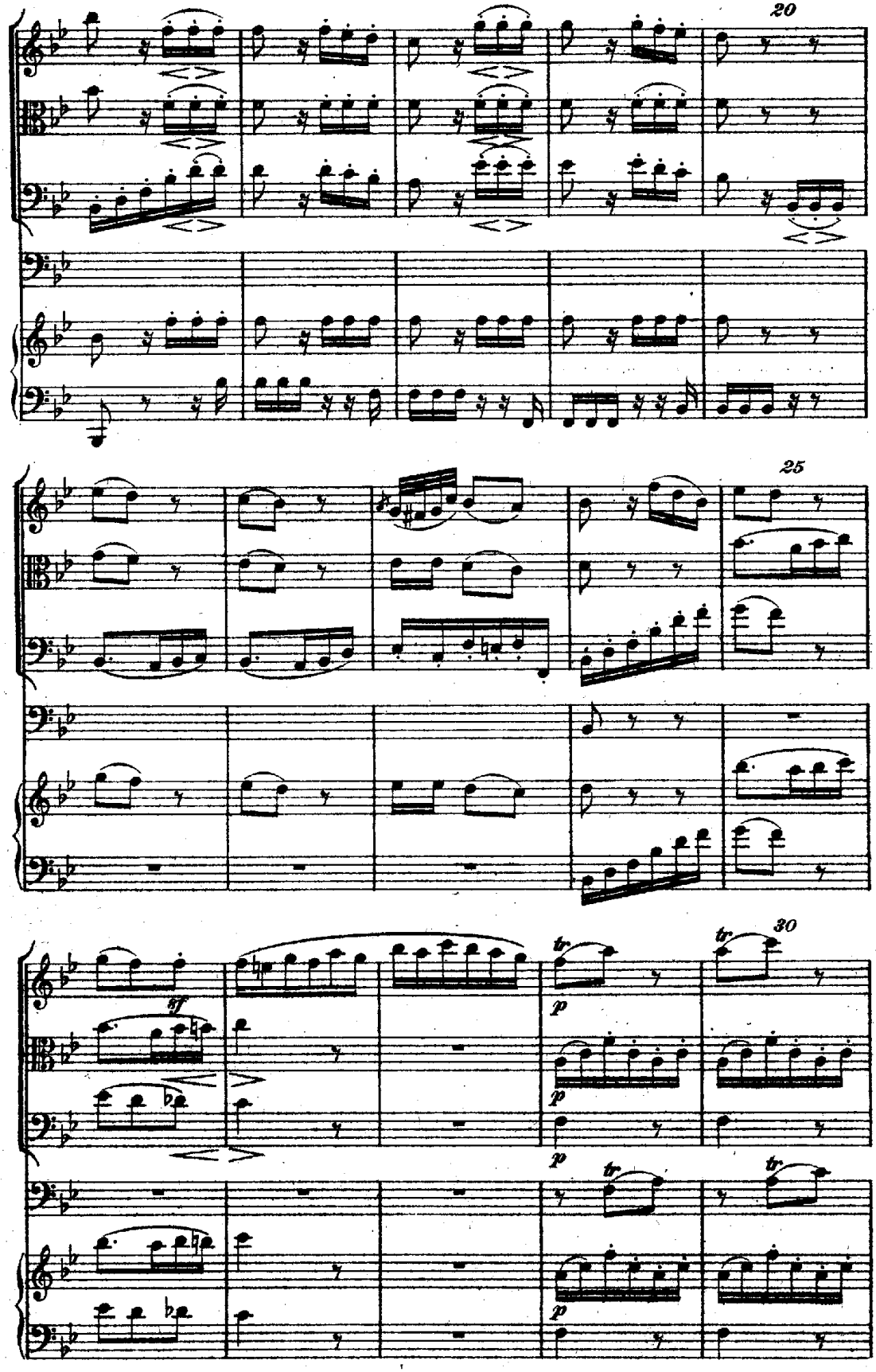

235
240
245
cresc.
sf
pp
f
p
ff

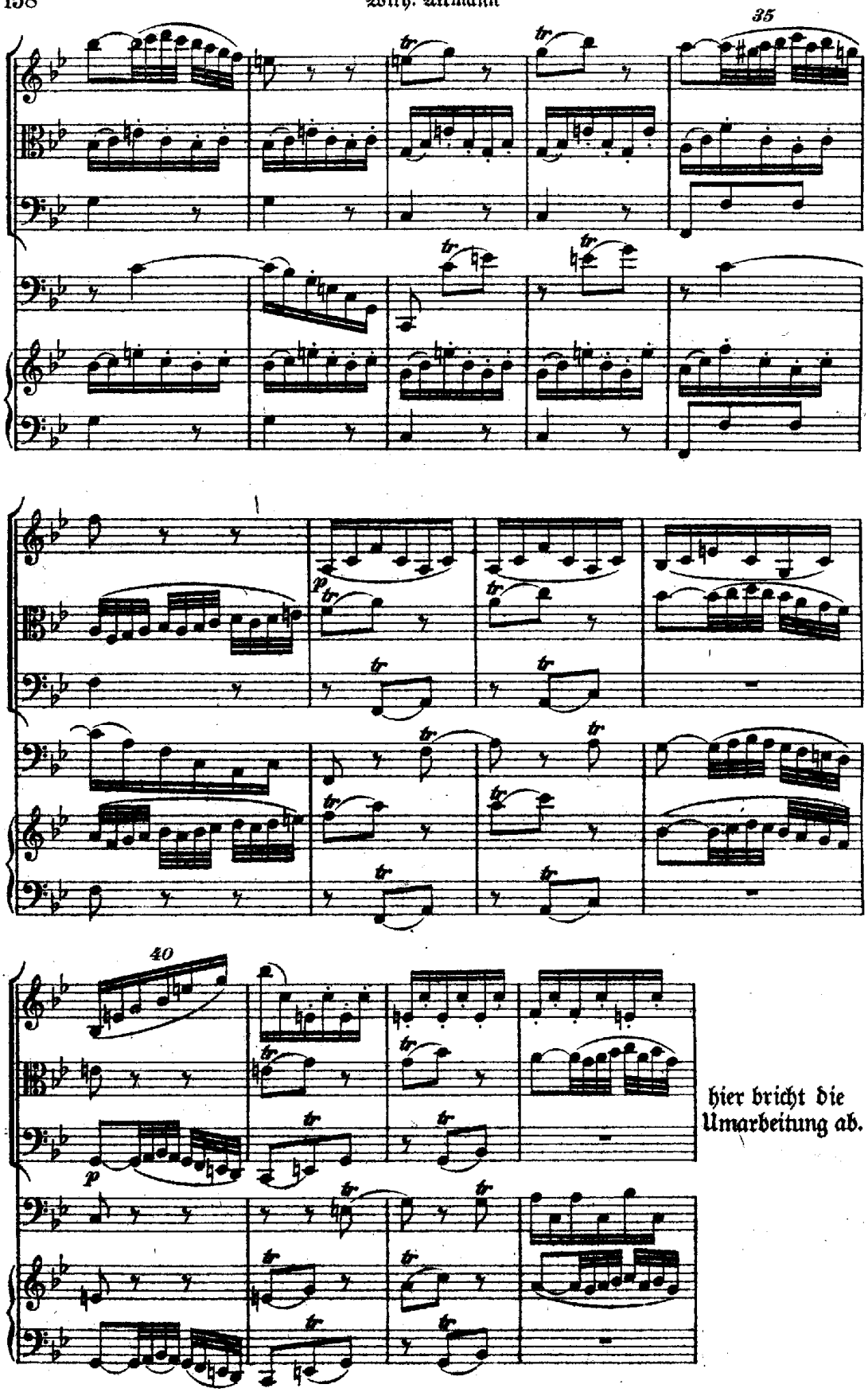

250
255
260
sf


265
270
275


280
285
290
p
pp
ff


Andante.
p
5
10
staccato
staccato
15


20
25
30
tr
sf
p



hier bricht die Umarbeitung ab.

Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4

Von

Alfred Orel, Wien

Eine sehr große Anzahl von Werken Beethovens ist schon zu Lebzeiten des Meisters in Bearbeitungen für andere Instrumente erschienen, als es die der Originalbesetzung waren. Wenn auch nicht bei allen feststeht, wessen Werk sie sind, können wir doch bei einer ziemlichen Anzahl mit Recht Beethoven selbst als den Bearbeiter annehmen[1]; von anderen wissen wir wieder, daß sie mit seinem Wissen, ja unter seiner Aufsicht entstanden[2], mit anderen hingegen — und es sind deren nicht wenige — hatte der Meister gar nichts zu tun, ja sie riefen oft seinen starken Unwillen hervor und veranlaßten ihn zu scharfen, mißbilligenden Äußerungen. Die Gründe, die Beethoven zur Bearbeitung eigener Werke veranlaßten, sind wohl mannigfacher Art. Je nachdem, ob es sich um bloße Arrangements oder um Umarbeitungen im eigentlichen Sinne handelt, dürften sie mehr äußerer oder mehr innerer Natur sein. Für Arrangements werden oft leichtere Aufführungsmöglichkeit und damit die Möglichkeit größerer Verbreitung, vielleicht manchmal hervorgerufen durch einen Wunsch ausübender Freunde oder auch eines geschäftstüchtigen Verlegers von Einfluß gewesen sein. Auch Arrangements von fremder Hand, die nach Beethovens Ansicht schlecht ausgeführt waren, konnten den Meister dazu bestimmen, ein Werk für andere Besetzung zu bearbeiten, wie sich aus der Überschrift des Autographs beim Streichquintett op. 104 ergibt, das bekanntlich eine Bearbeitung des Klaviertrios op. 1 Nr. 3 ist[3]. Für Bearbeitungen, oder besser Umarbeitungen, die mehr oder weniger am Wesen der Komposition ändern, wird man allerdings im Kunstwollen Beethovens liegende, innere Beweggründe annehmen müssen.

Daß das Quintett op. 4 mit dem Oktett in engem Zusammenhange steht, ist schon längst erkannt worden. Schon Anton Schindler weist in seiner Beethovenbiographie darauf hin[4]. Bis vor kurzem hielt man aber dieses Verhältnis für ähnlich dem zwischen dem Septett op. 20 und dem Klaviertrio op. 38 u. a. m. Wilhelm Altmann wies nun in jüngerer Zeit darauf hin, daß zwischen dem Oktett op. 103 und dem Quintett op. 4 ein ganz anderer Unterschied bestehe, als zwischen einem Originale und seinem bloßen Arrangement für andere Instrumente[5]. Nach Braunsteins Ansicht hat die Bearbeitung des Oktetts „nur in der Umarbeitung der zweiten Leonoren-Ouvertüre ein Analogon aufzuweisen"[6]. Auch in der Neuauflage der Biographie Thayers wird darüber bemerkenswert geurteilt, wenn gesagt wird: „Aus dem Quintett ersehen wir, wie es Beethoven verstand, die Umarbeitung einer bereits

[1] Eine diesbezügliche Zusammenstellung enthält die bisher ungedruckte Arbeit Dr. J. Braunsteins über „Beethovens Leonoren-Ouvertüren" (Wien, 1920).

[2] A. B. Marx, Ludwig van Beethoven, 2. Bd. 5. Aufl. S. 523, Nr. 110.

[3] Nottebohm, themat. Verzeichnis, 2. Aufl. S. 99.

[4] 3. Aufl. 2. Bd. S. 130.

[5] Die Musik I, S. 1097 ff. [6] a. a. O.

fertigen Komposition so zu gestalten, daß die Spuren derselben völlig verwischt waren und uns ein neuer, organischer Aufbau entgegentrat“ [1].

Die Entstehungszeit des Oktetts ist nicht genau bekannt. Thayer nimmt 1792 vor der Übersiedlung nach Wien an [2], Nottebohm „frühestens das Jahr 1792, spätestens 1793“ [3]. Riemann meint, das Werk sei „zwar für Bonn, aber in Wien frühestens 1792 geschrieben, da die Mannheimer Manieren ganz fehlen, wenn man nicht in der dreitaktigen Stelle ... (Ges.-Ausg. S. 20, 2. System, T. 6 ff.) ... eine solche sehen will“ [4]; in seinen Analysen der Klaviersonaten Beethovens [5] spricht Riemann allerdings wieder vom Bläseroktett, „das noch in Bonn geschrieben wurde“. Sicher ist, daß die Komposition im August 1794 sich in Bonn in Händen Simrocks befand, da Beethoven bei ihm anfragt, ob er „seine Partita schon aufgeführt“ [6] habe. Das Autograph trägt nämlich — und darauf wird noch zurückzukommen sein — die Überschrift: Parthia in Es... [7] Das Quintett op. 4 ist gleichzeitig mit dem Streichtrio op. 3 und den Violoncell-Sonaten op. 5 in der Wiener Zeitung vom 8. Februar 1797 als erschienen angezeigt. Den zeitlichen Rahmen für die Komposition des Oktetts und seiner Umarbeitung geben also die Jahre 1792 bis 1796.

Mag nun das Oktett im Schaffen Beethovens die Bonner Zeit beschließen oder die Wiener Zeit eröffnen, für den Stil des Werkes kann dies nicht allzustark ins Gewicht fallen; denn auch im zweiten Falle kann man kaum annehmen, Beethoven hätte mit der Übersiedlung nach Wien auch sogleich seine Bonner Schreibweise verlassen. Wenn Riemann im Oktett das Fehlen der Mannheimer Einflüsse feststellt, so besagt dies noch nichts gegen die Entstehung in Bonn. Das für den äußerlichen Nachweis dieser Einflüsse herangezogene Verzeichnis der Symphonien, die sich 1784 im Archiv der kurkölnischen Kapelle befanden, weist, soweit Riemann es bekannt macht [8], unter 124 Symphonien vor allem 38 „de differents auteurs“ auf, die wohl vorerst ausgeschieden werden müssen. Unter den verbleibenden 86 Symphonien sind nun 19 von Haydn. Auf die von Riemann a. a. O. gesperrt gedruckten, offenbar den Mannheimer Einfluß besonders dartuenden sieben Komponisten entfallen zusammen 33 Werke. Bis zum Jahre 1784 kommen nach Mandyczewskis Datierung ungefähr 80 Symphonien von Haydn in Betracht, so daß die kurkölnische Hofkapelle damals ungefähr ein Viertel sämtlicher Symphonien Haydns besaß. Von dem ganzen Bestand an Symphonien waren also mindestens 15 % von Haydn, von den namentlich verzeichneten 22 %. Der Einfluß, den die Bekanntschaft mit den Symphonien Haydns auf den jungen Beethoven zu üben geeignet war, muß aber wohl als ein von den Mannheimern verschiedener bezeichnet werden. Denn hat auch Haydn „schon im Jahre 1759 Mannheimer Orchestermusik gekannt“, so steht er doch „in erster Linie auf den Schultern der alten Wiener Meister Monn und Wagenseil und verdankt außerordentlich viel C. Ph. E. Bach; er hat dabei die Mannheimer gekannt und von

---

[1] 1. Bd. 2. Aufl. S. 292.
[2] 1. Bd. 3. Aufl. S. 310.
[3] 2. Beethoveniana S. 518.
[4] Beethoven und die Mannheimer, Die Musik VII. Heft 13, 14.
[5] 1. Teil, 1918, S. 82.
[6] Kastner, Beethovens sämmtliche Briefe. Nr. 15.
[7] Nottebohm, themat. Verz. 2. Aufl. S. 99.
[8] Thayer-Deiters-Riemann I, S. 201 f.

ihrem Führer manches gelernt, ja manches direkt entlehnt...[1]. Im Übrigen darf man aber auch nicht außer Acht lassen, daß „um die Zeit, als die ersten uns bekannten Kompositionen Beethovens entstanden, das, was Riemann Mannheimer Stil nennt, bereits Gemeingut der musikalischen Welt“[2] war.

Man wird also nicht Unrecht tun, wenn man das Oktett der Bonner Schaffensperiode Beethovens zurechnet. Das Quintett wird im Vergleiche mit dem Oktett vielleicht manches verraten, das die Entwicklung Beethovens in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes zeigt. Denn da wir keinen Grund haben, die Komposition des Quintetts op. 4 lange vor seinem Erscheinen anzusetzen, können wir drei Jahre Wiener Aufenthaltes als ihr vorausgehend annehmen.

Die geänderte Besetzung bringt an sich schon Unterschiede mit sich; allein gerade diese können hier füglich nur gestreift werden. Die an sich sehr wertvolle und interessante Betrachtung, wie Beethoven einen Bläsersatz für Streicher umarbeitet und dergleichen müßte als Material vor allem die bloßen Arrangements heranziehen, da in diesen Fällen andere Gründe für die Änderung nicht in Frage kommen. In unserem Falle müssen uns zunächst und hauptsächlich diejenigen Verschiedenheiten beschäftigen, die in der vom Meister beabsichtigten Wesensänderung des Werkes ihren Grund haben, ihr äußerlichen Ausdruck verleihen.

Die schon äußerlich am meisten auffallenden Unterschiede sind solche, die eine Änderung in den Dimensionen des Werkes zur Folge haben. Diesbezüglich macht schon W. Altmann[3] ziffernmäßige Mitteilungen, für die Hauptteile der Sätze tut dies Braunstein[4], ohne aber auf einen innerlichen Vergleich einzugehen. Diese Änderungen des Umfanges sind natürlich nur die Folge innerer Verschiedenheiten, und erst ihre Betrachtung wird vielleicht einige Streiflichter aufleuchten lassen, die in ihrer Gesamtheit allenfalls einen nicht ganz wertlosen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Schaffens Beethovens bilden mögen.

Da Beethoven die Themen des Oktetts bei der Umarbeitung fast durchwegs beibehält, ist von vornherein klar, daß die Unterschiede nicht so sehr in der Melodik zu suchen sind — obwohl auch hier kleine Verschiedenheiten bestehen, sondern vielmehr in der Architektonik. In dieser Hinsicht kann nun wieder die Sonatenform als die „Leitform des Wiener klassischen Stiles“[5] besonderes Augenmerk beanspruchen; und in der Tat zeigt schon der sie aufweisende erste Satz wesentliche Unterschiede. Dimensionale Verschiedenheiten sind natürlich besonders in den Partien zu finden, die der geschlossenen Anlage entbehrten, also vor allem in der Durchführung, dann in den Überleitungen zwischen Haupt- und Seitensatz, endlich in den Schlußsätzen und einer eventuellen Coda. Von den 99 Takten, um die der erste Satz des Quintetts länger ist als der des Oktetts, entfallen 27 auf die Durchführung, von den 18 Takten Unterschied in der Exposition 2 auf die Überleitung, 16 auf den Epilog, von den

[1] W. Fischer in D. T. Ö. XIX/2, S. XX.

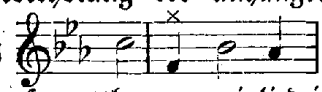
[2] H. Gál, Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven. Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der D. T. Ö. IV, S. 59.

[3] a. a. O.

[4] a. a. O.

[5] W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Musikwissenschaft III, S. 70.

53 der Reprise[1] 47 auf Epilog und Coda. In diesen dimensionalen Verschiedenheiten erschöpfen sich aber die Unterschiede durchaus nicht; oft zeigt die verschiedene Gestalt eines architektonisch ganz gleichwertigen Taktes bemerkenswerte Züge der Entwicklung Beethovens.

Der Hauptsatz des Oktetts bietet schon ein nicht gewöhnliches Bild. Selbstverständlich zeigt das Thema den von Mennicke[2] als Gegenüberstellung eines Motivs von spezifisch männlichem Charakter und eines anderen von weiblichem bezeichneten Kontrast, der einen wesentlichen Unterschied des modernen Themas von dem des alten Stils bedeutet; allein für die Entstehungszeit des Oktetts ist doch der intradenartige Charakter der ersten Hälfte des Hauptthemas und im Zusammenhang damit seine Architektonik bemerkenswert. Das eigentliche Hauptthema zeigt vor allem keine durch harmonische Schlußbildung hervorgerufene Zweiteilung; es beruht harmonisch auf dem einfachen Durchlaufen der Vollkadenz. Das harmonische (männliche) Motiv füllt den von der Tonika zur Subdominante (und der ihrer Herrschaft angehörenden SD-Parallele) sich wegwendenden Teil der harmonischen Kurve aus, die Rückbewegung zur Tonika (V—I) wird vom melodischen, weiblichen Motiv besorgt. Zu dem Kontrast der harmonischen Bewegung und der Motivik kommt noch der der Satzweise. Der erste Teil zeigt homophonen, der zweite imitatorischen Satz. Schon im Hauptthema zeigt das Quintett einen Unterschied gegenüber dem Oktett: an die Stelle der letzten Motivwiederholung im zweiten Teil tritt dessen Sequenzierung im Akkord, was im Oktett erst in der Reprise der Fall ist. Die Erscheinung, daß die Bearbeitung Veränderungen der Reprise gegen die Exposition schon in diese übernimmt, wird uns noch begegnen. Die Verbindung dieses eigentlichen Hauptthemas mit dem folgenden Anhang wird in primitiver Weise durch das Ausgehen in den Sextakkord statt in den Dreiklang bewirkt, auf die gleiche Art die Wiederholung des Anhanges angeknüpft. Im Quintett wird der altertümliche Absprung  durch das Hinüberbinden des c ersetzt. Wohl zeigt das Hauptthema zweigliedrige Anlage im Sinne von I—IV, V—I[3], aber nicht einmal im Sinne einer Sequenz; für die einzelnen Teile des Hauptthemas bilden jedoch Wiederholung und Sequenz die konstruktiven Elemente. Der erste besteht aus einer dem die Tonart festlegenden Anfangsakkord folgenden zweigliedrigen Sequenz (SD, SDP) deren einzelne Glieder aus einer Motivwiederholung im Sinne von V—I gebildet sind. Der zweite stellt sich im Grunde als viermalige Motivwiederholung dar. Die zweiteilige Anlage kommt auch in der Wiederholung des Anhanges zum Ausdrucke; vielleicht war auch hier das Streben nach Symmetrie von Einfluß, das dem Gegenüberstellen eines Neuntakters und eines bloßen Viertakters widersprach.

Die Wiederholung des Anhanges führt mit dem Abschlusse auf dem Dreiklange der Tonika zum Wiedereintritt des Anfanges. W. Fischer bringt als typisches Beispiel für diese häufige Erscheinung den Hauptsatz aus Mozarts g moll-Symphonie KV. 550[4]. Er bezeichnet dies als „höhere Entwicklungsstufe des Liedtypus"; es sind

[1] Bezüglich der zur Formanalyse gebrauchten Ausdrücke vgl. W. Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte...

[2] Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, S. 19.

[3] Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte... S. 53.

[4] Zur Entwicklungsgeschichte... S. 54 f.

dies Fälle, „in denen der Vordersatz so ausgedehnt ist, daß der übrigens nach wenigen Takten in die Überleitung verlaufende Nachsatz in dieser seiner Funktion kaum kenntlich wird und nur als flüchtige Wiederaufnahme des Satzanfanges erscheint". In der Tat durchdringt das Prinzip der „bilateralen Symmetrie"[1] derart das ganze Schaffen der Wiener Klassiker, daß man mit Recht einen nicht unbedeutenden Einfluß von dieser Seite her auf das Zustandekommen derartiger Bildungen annehmen kann. Allein die Differenzierung zwischen selbständiger, wenn auch unvollständiger Wiederholung und Nachsatzbildung ist nicht immer ganz leicht. Wohl lassen sich zwischen reinem Liedtypus und dieser Art von Hauptsätzen sehr viel Übergänge feststellen[2], aber morphologisch läßt sich die Linie von diesen Hauptsatztypen auch zu den unzweifelhaften Wiederholungen hin ziehen. Es genügen fast Haydns Streichquartette, um eine geschlossene Kette von Bildungen feststellen zu können, die von unzweifelhaften Wiederholungen mit und ohne Figuralvariation über solche mit geänderter Kadenzierung (mit und ohne darauffolgende Überleitung) zu solchen führen, in denen der Schlußteil der Wiederholung geändert ist, und auch wieder ein eigener Überleitungssatz folgt, so daß von einem Übergehen in diesen nicht gut gesprochen werden kann. Daran schließen sich wieder die Fälle, in denen der geänderte Schlußteil der Wiederholung selbst die Überleitung bildet, so daß Wiederholung und Überleitung zu einem Ganzen verwachsen und bei Auffassung als Nachsatzbildung Hauptsatz + Überleitung eine Periode bilden würden. Die Wiederholung kann nun erst am Schlusse oder schon früher in die Überleitung übergehen und hier führt wieder der Weg zu den Überleitungen, die ganz oder teilweise aus dem Motivmateriale des Hauptsatzes gebildet sind, oft nur mehr den ersten Takt mit dem Anfange des Hauptsatzes gleich haben. Selbst wenn auch in diesem einen Takte die Übereinstimmung nicht wörtlich ist, wäre noch immer die Auffassung als Nachsatz im Liedtypus möglich, da auch in dessen einfachen Gestalten der Nachsatz mit einer Transposition des Anfangsmotivs, ja mit dessen Versetzung in eine andere Tonart beginnen kann[3]. Diese Erscheinung des Wiedereinsetzens des Hauptsatzes irgendwie entwicklungsgeschichtlich zu behandeln ist hier nicht am Platze, da sowohl Oktett als auch Quintett sie zeigen.

Wichtig ist aber die Verschiedenheit in der Verwendung des Anfangsgedankens, die hier die Bearbeitung dem Originale gegenüber aufweist. Im Oktett wird der Thementeil als ganzes erfaßt, als Sequenzierung und Wiederholung des ganzen, aus großem Auftakt und Niederstreich bestehenden Motivs in jeweils verschiedener harmonischer Bedeutung. Im Quintett tritt nicht das Thema als Ganzes, sondern das Motiv in den Vordergrund, aus dessen Wiederholung das Thema gebildet war: das Motiv wird als selbständiges Ganze im Akkord sequenziert[4].

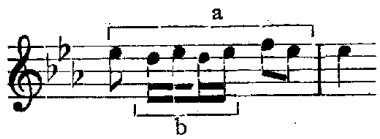
Der folgende Überleitungsgedanke zeigt in der Verselbständigung der Begleitung den Fortschritt, der zwischen Oktett und Quintett liegt. Am Schlusse erscheint sogar das Anfangsmotiv des Hauptsatzes in der Begleitung verwendet und dadurch der aus diesem Motiv gebildete Anhang vorbereitet. Hier begegnet nun die erste dimensionale Änderung. Die Kadenzbekräftigung in der Dominanttonart wird im Quintett

[1] ebenda S. 52.
[2] ebenda S. 55.
[3] ebenda S. 28.
[4] Über die Verarbeitung des Anfangsmotivs siehe weiter unten.

wiederholt, erhält dadurch Zweiteiligkeit (bilaterale Symmetrie) und die Vorbereitung zum Einsatze des Seitensatzes gewinnt an Klarheit.

Der Seitensatz bringt nun eine der auffallendsten Verschiedenheiten des Quintetts. An und für sich ist der Beginn des Themas anscheinend in einer anderen Tonart bemerkenswert — bei Mozart bietet z. B. die Symphonie in C dur (Gesamtausgabe Nr. 36) ein Beispiel; der erste Teil des Seitensatzes steht in der (Dominant-) Parallele. Im Oktett setzt der Seitensatz auf g^V, im Quintett auf c^V ein. Da der ganze Seitensatz nach B dur aufzufassen ist, bedeutet der Schluß des ersten viertaktigen Abschnittes (Es dur) die Subdominante, auf sie bezogen der erste Zweitakter (g moll) die Dominantparallele; an ihre Stelle tritt nun im Quintett die Parallele, so daß hier die nähere harmonische Verwandtschaft vorliegt, wenn dies auch paradox klingt, da in Bezug auf die Gesamttonalität des Seitensatzes (B dur) das Gegenteil vorzuliegen scheint (g moll = Parallele, c moll = Subdominant-Parallele). C moll ist nun selbstverständlich die Tonart, in der die Reprise des Oktetts den Seitensatz beginnen läßt; dadurch erhält wieder der Vorbereitungstakt in der Exposition des Quintetts die Gestalt, die er in der Reprise des Oktetts hat. Auch der Seitensatz bildet Vordersatz und Nachsatz wie der Hauptsatz aus verschiedenem motivischem Material.

Wie schon erwähnt wurde, folgen dem Seitensatz bis zur Durchführung im Quintett um 16 Takte mehr als im Oktett. Von geringerer Bedeutung ist es, daß der dem Überleitungsgedanken verwandte absteigende Gang um eine Oktave und dadurch um einen Takt ausgedehnt wird, daß ferner seiner Schlußkadenz ein im Oktett fehlender Anhang angefügt ist, der nach mehrmaliger Wiederholung der Kadenz in einer alterierten Quintschrittsequenz zum Einsatz des Teiles führt, welcher der aus dem Anfangsmotiv des Hauptsatzes gebildeten Schlußbekräftigung des Oktetts entspricht. Der wesentliche Unterschied in den Schlußteilen der Exposition liegt in der Umgestaltung dieser Schlußbekräftigung. Im Oktett besteht sie (T. 63/1—68) aus der dreimaligen Wiederholung des Schlußakkords, der mit dem schon oft erwähnten Anfangsmotiv des Hauptthemas verbunden wird, und aus einem ausgeschriebenen Ritardando, das durch den Wechsel der Dur- und Moll-Subdominante eigenen Reiz erhält. Im Quintett setzt nun auf dem durch die erwähnte Quintschrittkadenz erreichten Quintsextakkord auf es eine breite Schlußkadenz ein, zu der wieder das Anfangsmotiv das Material bildet. Das Hauptmotiv (A) des Hauptsatzes:



wird anfangs als Ganzes verwendet; sodann wird der Auftakt vom Niederstreich getrennt und selbständig gebracht (Motiv a), schließlich werden davon wieder Auftakt und Schluß gestrichen (Motiv b). Dies Alles stellt sich als motivisches accelerando und ritardando dar, wenn man die harmonische Bewegung innerhalb dieses Abschnittes der Exposition betrachtet. Dem taktweisen Harmoniewechsel von Takt 73—76 entspricht die Verwendung des ganztaktigen Motivs A. Die folgenden zwei Takte enthalten ein harmonisches Accelerando (halbtaktiger Harmoniewechsel), dementsprechend wird das halbtaktige Motiv a verarbeitet. Der folgende Takt enthält den zweiten Ast der harmonischen Kurve Takt 77—79. Die vier Zeiten der vorhergehenden zwei Takte werden auf einen zusammengedrängt, die harmonische

Zählzeit ist ein Viertel, daher finden wir Verwendung des vierteltaktigen Motivs b. In den folgenden drei Takten wiederholt sich dies. Für Takt 83 und 84 gilt das Gleiche wie für Takt 79, daher tritt Motiv b auf. Wir sehen also: Wird die harmonische Zählzeit verkürzt, ändert sich genau entsprechend das verwendete Motiv. Das verkürzte Anfangsmotiv (a) findet sich schon in Takt 18 und 19 des Quintetts, ebenso Takt 58—60, wo bei der Wiederholung des Epilogs der Anfang durch verschränkte Sequenzierung motivisch entwickelter gestaltet wurde.

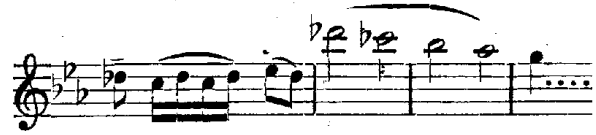
Das Verhältnis der Durchführungen in Quintett und Oktett kennzeichnet Gál[1] mit folgenden Worten: „Die Durchführung ist im Quintett vollständig umgearbeitet, in eine ganz veränderte, bedeutend erweiterte Form gebracht. Aber eines ist beibehalten: eine viertaktige Gruppe, welche im Oktett den Kern der Durchführung bildet, dreimal nacheinander erst in As dur, dann in Es dur, dann in c moll gebracht. Diese selbe Gruppe erscheint im Quintett wieder, nur in anderer Tonartenfolge: Des dur, es moll, f moll. Diese beiden Durchführungen sind auch sonst ungemein interessant im Vergleiche. Die erwähnte viertaktige Gruppe tritt im Oktett aus dem Figuralen hervor und ist kaum thematisch. Im Quintett ist sie direkt aus dem motivischen Zusammenhang hergeleitet, später fügt sich sogar das Motiv des Hauptthemas als Kontrapunkt dazu. Die Durchführung ist im Oktett im ganzen recht kurzatmig, modulatorisch ziemlich arm, die Rückführung wenig spannend und, eben wegen des Verbleibens im Kreise der Hauptonart, die Reprise nicht recht plastisch. Das Quintett dagegen holt modulatorisch weit aus, bringt unmittelbar vor der Schlußkadenz der Rückführung noch eine Ausweichung nach der neapolitanischen Sext E dur, H dur und gewinnt dadurch den Einsatz der Reprise als strahlenden Höhepunkt". Damit hebt Gál treffend einige Charakteristika hervor. Die systematische Betrachtung der Durchführungen begegnet selbstverständlich größeren Schwierigkeiten als die der anderen Teile des Satzes, da die strenge Formung hier nachläßt. Wertvolle Bemerkungen zur Entwicklung der Durchführung bringt W. Fischer[2]. Im Quintett wie im Oktett läßt sich der Grenzpunkt zwischen eigentlicher Durchführung und Rückleitung genau feststellen. Einmal ist es die Dominante der Parallele, einmal die der Variante, auf der der Abschluß erfolgt. Bis dorthin lassen sich in beiden Durchführungen zwei thematisch verschiedene Gruppen beobachten. Die erste verwendet das Anfangsmotiv, die zweite bringt das von Gál erwähnte neue Motiv. In beiden Gruppen bildet die Sequenz das Konstruktionsmittel. Im Oktett herrscht aber die Sequenz im Quintenzirkel, im Quintett die Stufensequenz. Man vergleiche z. B.

	Oktett	Quintett
I. Gruppe:	Takt 70—75, 75—80;	89—96, 96—103;
		103—105, 106—108;
		109—113 (absteigende Sextakkorde)
II. Gruppe:	Takt 86—89, 91—94, 96—99;	116—119, 121—124, 126—129.

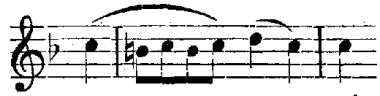
Durch diesen Unterschied wird in einer Richtung größere Straffheit, in anderer größere Mannigfaltigkeit erzielt. Die Sequenz im Quintenzirkel läßt leicht die einheitliche Tonalität aus dem Auge verlieren. Gerade die schon erwähnte viertaktige Gruppe bildet in ihrer dreimaligen Wiederholung ein gutes Beispiel. Es scheint als ob das

[1] a. a. O. S. 111 f. [2] a. a. O. S. 71.

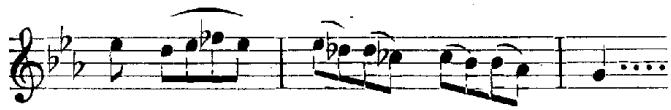
Empfinden für die einheitliche Tonart um so eher verloren ginge, je näher die Tonart der Tonstufe auf der der Komplex wiederholt wird, mit der Haupttonart verwandt ist: das Verhältnis der Tonarten der Dominant und der Dominant-Parallele im Verhältnis zur Tonart der Tonika ist in der unmittelbaren Aufeinanderfolge viel enger als das der Tonarten der zweiten, dritten Stufe. Daher wird die Wiederholung der Gruppe in der Fassung des Quintetts weitaus stärker als Steigerung innerhalb der Haupttonart (Desdur) empfunden. Die tonalen Beziehungen sind also in diesem Falle viel straffer als im Oktett. Die harmonische Reichhaltigkeit wird ebenfalls im Quintett größer, da durch die Stufensequenz anscheinend fernliegende Tonarten herangezogen werden. Der Modulationskreis wird aber nicht nur scheinbar durch Heranziehung mehrerer Stufen der Tonart im Quintett erweitert, sondern auch tatsächlich durch selbständige Verwendung fremder Tonarten. Das Oktett setzt am Anfange der Durchführung der Schlußtonart der Exposition deren Parallele gegenüber, die sogleich zur Dominante umgedeutet wird; das Quintett läßt ohne Übergang die Untermediante einsetzen. Dieses Überspringen ohne Überleitung zeigt schon die „Eleonoren-Sonate" (Ges.-Ausg. XVI/3, Nr. 159). Allerdings wird dort einfach das Hauptthema (wenigstens sein Anfang) getreu gebracht. Riemann bezeichnet diesen Tonartwechsel als „auch in der freien Praxis des späteren Beethoven etwas Rares"[1]. Nicht nur harmonisch weisen die beiden Durchführungen bedeutende Unterschiede auf, auch in der thematischen Arbeit kommen die drei Jahre zur Geltung, die zwischen dem Oktett und seiner Bearbeitung liegen. Schon die erste Gruppe zeigt den schon oben erwähnten Unterschied in der Erfassung des Hauptthemas: einmal als geschlossenen Komplex, das anderemal als aus Motiven zusammengesetztes Ganze; statt Arbeit mit dem Thema als Ganzem solche mit seinen Motiven. Das Hauptmotiv wird als Auftakt erfaßt und als solcher mit neuem verbunden:



Schon im Oktett findet sich einmal das Anfangsmotiv in doppelten Notenwerten (Takt 114):

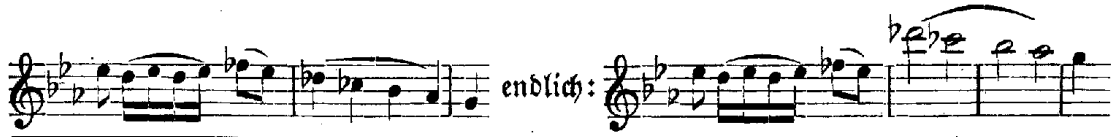


; das Quintett verwendet diese, den Charakter des Motivs nicht unberührt lassende Änderung auch noch in anderer Weise. Die schon erwähnte Verbindung des Anfangsmotivs mit dem absteigenden Skalengange am Anfange der Durchführung erhält folgenden Nachsatz:



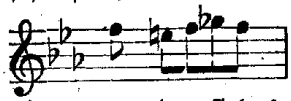
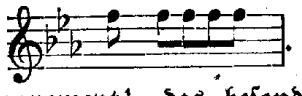
(Original eine Oktave höher).

Dies ist nun nichts anderes als die Verbindung des Anfangsmotivs in verlangsamter Bewegung, vereinfacht zum bloßen Mordent, in Verbindnng mit dem in doppelt so rascher Bewegung vorgetragenen Skalengang; die Reduktion ergibt

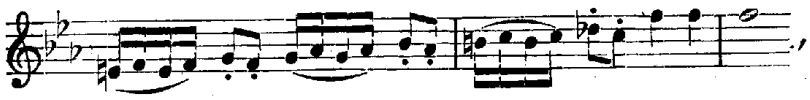


endlich:

[1] Analyse der Klaviersonaten Beethovens I, S. 18.

schließlich wird der Mordent durch einfache Tonwiederholung ersetzt. Statt:  schreibt Beethoven:  . Auch in der Durchführung zeigt sich das obligate Accompagnement[1], das besonders für Beethovens Schaffen so kennzeichnend wurde, wenn z. B. in Takt 109—115 des Quintetts zur Sequenz mit dem Hauptsatzmotiv die erste Violine eine motivische übergestellte Begleitfigur bringt. Auch in dem Abschluß der eigentlichen Durchführung zeigt sich die höher entwickelte thematische Arbeit des Quintetts. Dieser Abschluß ist in op. 103 und in op. 4 aus dem bekannten Hauptsatzmotiv gebildet. Im Oktett ganz analog dem Schlusse der Exposition. Im Quintett wird er vor allem dadurch vorbereitet, daß nach der dreimaligen Sequenzierung der Kerngruppe der Durchführung das Thema in den Baß übernommen wird und dazu in der zweiten Violine schon das Hauptsatzmotiv erklingt. Durch diese thematische Gestaltung erhält nun der Baß große Beweglichkeit, welche die plötzliche Ruhe, die der Orgelpunkt bedeutet, zu dem sie hinführt, stark betont. Gesteigert wird diese Beziehung noch durch das harmonische ausgeschriebene Accelerando, indem auf den anfänglich ganztaktigen Harmoniewechsel halbtaktiger folgt, dem wieder ganz- und halbtaktige Motivsequenz im Baß entspricht. Die Rückleitung zur Haupttonart geschieht im Quintett wie im Oktett auf ganz einfache Weise, nur erscheint in ersterem die schon von Gál hervorgehobene, fast Schubertisch anmutende Ausweichung nach der neapolitanischen Sext.

Die Reprise ist nun im Oktett unvollständig, im Quintett vollständig. Das Oktett benutzt die Dominantspannung, die dem Nachsatz des Hauptthemas eigen ist, um mit Erreichen dieser Dominante gleich diesen Nachsatz eintreten zu lassen und den Hauptgedanken des Hauptthemas nur in der Wiederholung mit der angefügten Überleitung zu bringen. Das Quintett dagegen, das — wie Gál sagt — den Einsatz der Reprise als strahlenden Höhepunkt gewinnt, setzt mit dem Anfange des Hauptthemas ein, verändert aber dafür die Überleitung zum Seitensatz vollständig. Der selbständige Überleitungsgedanke fällt vollständig aus, mit Hilfe des Anfangsmotives wird ein neuer geschlossener Gedanke gewonnen:



dessen Sequenzierung zum Einsatze des Seitenthemas führt. Schon vorher zeigt aber das Quintett eine nicht unwesentliche Änderung. An die Stelle der Wiederholung des Nachsatzes tritt dessen Stufensequenzierung. Der Seitensatz bietet der Exposition gegenüber keine wesentlichen Verschiedenheiten. Die im Oktett vorhandene doppelte Wiederholung der Kadenz (des letzten Zweitakters), die dem Horn zur Einfügung einiger konzertanter Figuren Gelegenheit gibt, bleibt im Quintett wieder weg.

Der mit dem Anfangsmotiv einsetzende Schlußteil des Satzes (Epilog und Coda) erscheint nun im Quintett ganz umgearbeitet; schon der oben erwähnte Unterschied in der Ausdehnung (47 Takte) weist darauf hin. Das Oktett bildet den Epilog ähnlich dem der Exposition; nur wird zwischen den aus dem Anfangsmotiv gebildeten Teil und den der Überleitung entstammenden absteigenden Gang das Durch-

[1] Vgl. G. Adler, Der Stil in der Musik I, S. 268.

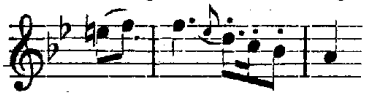
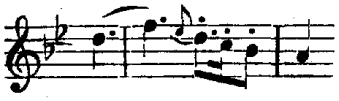
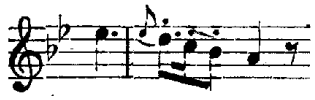
führungsthema eingefügt[1], bei der Wiederholung an Stelle des ersten Teiles gesetzt. Der wieder vom Anfangsmotiv beherrschte Schluß weist die bei Beethoven so häufige Hinwendung zur Subdominante auf. Dieses Betonen der Subdominante am Schluß oder im Schlußanhang scheint mir die gleiche Funktion zu haben, wie der in der Orgelmusik auch heute noch dem endgültigen Schlusse eines Stückes angefügte Plagalschluß. Das Oktett verschmelzt also gewissermaßen Epilog und Coda. Anders das Quintett: der Epilog bleibt unverändert und an Stelle der Schlußkadenz und ihrer Bekräftigung tritt eine breite Coda. Das Durchführungsthema kehrt nicht wieder, dafür wird der Nachsatz des Hauptthemas verwendet. Auch im Quintett wird gleich anfangs die Subdominante herangezogen, und zwar nachdem vorher ein Ganzschluß auf der Tonika erfolgt war. Die der Subdominante folgende Dominante gibt — wie beim Beginn der Reprise im Oktett — Gelegenheit, den dominantischen Nachsatz des Hauptsatzes eintreten zu lassen. Die Sequenzierung seines Motivs wird hier noch gesteigert, führt aber mit der absteigenden Sextakkordskala nicht in die nach IV und V erwartete Tonika, sondern zurück zur Subdominante (bzw. ihren Stellvertreter II^7). Die Dreiklangszerlegung des Basses in den folgenden Takten (260 ff.) verleiht nun dem sonst seine männliche, zumindest spielerische Eigenart wahrenden, darüber erklingenden Anfangsmotiv einen neuen Charakter; vielleicht läßt sich diese ganze Stelle analog zu harmonischen Ausweichungen als eine solche in inhaltlicher Hinsicht bezeichnen. Vor dem Abschluß des Satzes wird gleichsam eine Abbiegung ins Lyrische vorgenommen. Daß damit auch die Dynamik parallel geht (pp) erscheint selbstverständlich. Das oben mit b bezeichnete Motiv führt sodann zum Abschluß des Satzes.

Der zweite Satz zeigt ebenfalls Sonatenform, aber in bedeutend primitiverer Form. Bezogen sich die Unterschiede im ersten Satz insbesondere auf die motivische Arbeit, so zeigt der zweite, wie es Beethoven gelang, die formale Gestaltung klarer und straffer werden zu lassen. Hauptsatz und Seitensatz sind wieder beibehalten. Die Überleitung zeigt wieder Unterschiede. Während der dem Hauptsatze angefügte Anhang im Quintett in die durch ihr figuratives Wesen als solche gekennzeichnete Überleitung übergeht, führt er im Oktett zu einem vollständigen Abschlusse auf der Tonika; ein ganz neuer, dem Inhalte nach seitensatzartiger Gedanke setzt in der Parallele ein und moduliert zur Wechseldominante, worauf dann der eigentliche Seitensatz eintritt. Dieser eingeschobene Gedanke ist zwar zweifellos mit dem Hauptsatze verwandt, wirkt aber durch die geänderte Tonalität und Bedeutung der Motive ganz neu. Die Reprise des Oktetts bringt ihn nicht mehr; das Quintett eliminiert ihn vollständig und setzt an seine Stelle eine mit dem Anhange des Hauptthemas verschmelzende figurative Überleitung. Durch diese größere Ökonomie der Thematik wird aber der Seitensatz in seiner Bedeutung klarer. Umgekehrt tritt an Stelle des mehr figurativen Epilogs, den das Oktett aufweist, im Quintett ein melodischer Anhang. Die Durchführung, die dem Abschluß auf der Dominante folgt, ist im Oktett nur angedeutet; sie wird durch den ohne überleitende Modulation in der Dominantparallele gebrachten Anhang des Hauptthemas repräsentiert, dem sogleich die gleichfalls ganz kurze Rückleitung zum Dominantseptakkord der Haupttonart folgt,

[1] Ich möchte daher dieser Gruppe thematischen Charakter nicht absprechen. Vgl. dagegen Gál a. a. O. S. 111.

der durch eine Oboenkadenz verziert wird, die an die der 5. Sinfonie erinnert. Auch das Quintett entbehrt einer ausgedehnteren Durchführung, doch wird wenigstens das Hauptthema in entfernterer Tonart und einigermaßen verändert gebracht. Wie im Oktett beginnt die Durchführung mit dem Anhang des Hauptthemas, der diesmal wieder unvermittelt in der Untermediante gebracht wird. Diese wird sogleich zur Subdominante umgedeutet und es folgt das Hauptthema in As dur, das nach as moll gebogen wird. Der Abschluß dieser eigentlichen Durchführungspartie erfolgt in a moll, dessen Quartsextakkord durch chromatisch ansteigende verminderte Septakkorde erreicht wird. So kurz diese Durchführung auch ist, zeigt sie doch starke Modulationen (Des dur, As dur, as moll, a moll). Die Rückleitung erfolgt durch bloße Umdeutung des a zur Dominantterz von B dur. Durchführung und Rückleitung weisen schon stark auf die kommende Zeit Schuberts und der reifen Romantik hin, die allerdings in ihren prinzipiellen Grundlagen schon 1780 vorhanden ist.

Die Reprise des Oktetts läßt — wie schon erwähnt wurde — den melodischen Zwischensatz nach dem Hauptsatze aus und bringt das Seitenthema in der Subdominante. An die Stelle des Epilogs tritt die ausgedehnte Coda. Im Quintett ist die Reprise — soweit die geänderte Modulationsordnung nicht geringe Änderungen bedingt — getreu. Der Seitensatz erscheint natürlich in der Grundtonart. Die Wiederholungen des Hauptthemas zeigen auch fortschrittliche Unterschiede dem Oktett gegenüber. Dieses bringt den Hauptsatz stets in der gleichen Setzweise; jenes weiß mit jedem Eintritt des Hauptthemas Neues zu geben. Im Oktett weicht die Begleitung in geklopften Akkorden im zweiten Viertakter stets dem zerlegten Dreiklang, das Quintett behält die ersterwähnte Begleitung während des ganzen Themas bei, dafür wird aber im Nachsatz (oder der Wiederholung) eine auf dieser aufwärtsgehenden Dreiklangszerlegung beruhende Gegenfigur in den begleitenden Geigen hinzufügt. In der Durchführung werden die Pausen der Klopfbegleitung weggelassen, die schlichte tanzmäßige Begleitung erhält dadurch etwas Hämmerndes, Drängendes, wozu die chromatischen Rückungen allerdings auch viel beitragen. In der Reprise wird die Begleitung ganz von einem dem Thema selbst entnommenen Motiv durchsetzt, wieder ein treffliches Beispiel für obligates Akkompagnement. An dieser Stelle sei auch ein diesen ganzen Satz durchziehender Charakterzug hervorgehoben: er ist als Duett zwischen Oboe und Fagott bzw. zwischen Violine und Violoncell gesetzt. Die beiden Hälften des Hauptsatzes werden stets abwechselnd von diesen beiden Instrumenten vorgetragen; beim Seitensatz alternieren im Quartett die beiden Geigen (auch mit Oktavenversetzung), während die Begleitung durch harfenartige Akkordzerlegungen reicher gestaltet wird.

Oktett und Quintett lassen der Reprise eine ausgedehnte Coda folgen. Op. 103 greift auf den Hauptsatz zurück, biegt ihn nach Moll. Ein sequenzierter Anhang führt zu einer Episode über der Dominante, die von einem aus dem Hauptsatz entnommenen Motive bestritten wird, und auch im Quintett beibehalten ist. Bemerkenswert ist, wie durch bloße Gewichtsänderung das Motiv ganz neue Bedeutung erlangt. Die Stelle des Hauptsatzes:  und des Anhanges:  wird zu:  umgestaltet. Es wird

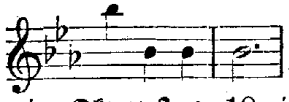
einfach der punktierte Achtelgang vom leichten auf den schweren Taktteil verlegt. Schon durch die solistische Behandlung der obenerwähnten beiden Instrumente erhält der Satz gleichsam etwas konzertantes. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das Ausgehen der erwähnten Episode in den mit einer Fermate versehenen Quartsextakkord, so daß man eine darauf folgende virtuose Kadenz erwartet. Ihre Stelle vertritt auch der in der Tat der wieder lang ausgehaltene Terzentriller der beiden Soloinstrumente. Der im Oktett nun folgende Schluß wird aus dem Anhang des Hauptsatzes als Vordersatz gebildet, dem ein Duett der beiden Soloinstrumente als Nachsatz folgt. Die Wiederholung dieser Periode mit dem Vordersatz in der Parallele führt zum Abschluß des Satzes, der nach vorbeethovenscher Art zum Dominantakkord im Baß die Tonika vorausnimmt. Zeigt schon die Coda des Oktetts die bei Beethoven stark entwickelte Neigung zu langen Schlüssen oder Schlußanhängen — das sogenannte „Sich nicht trennen können" — so ist dies beim Quintett vielleicht noch mehr der Fall. Hier setzt die Coda wie die Durchführung ein: der Anhang des Hauptthemas setzt in der Untermediante der vorhergehenden Tonart ein (hier Gesdur). Der im Oktett folgende Hauptsatz bleibt aus und es folgt gleich die oben erwähnte Episode über der Dominante. Darauf wird auf der Tonika abgeschlossen und auf ihr die Episode wiederholt (Wendung zur Subdominante). Abermals wird auf der Tonika geschlossen um nunmehr auf das Hauptthema zurückzugreifen, das wieder nach Moll gebogen wird und nach einem Trugschluß zur Untermediante wieder zur Haupttonart zurückkehrt. Beachtenswert ist die thematische Arbeit mit dem Hauptthema, indem nur die ersten zwei Takte sequenzierend verwendet werden, schließlich nur mehr die Anfangstöne, so daß unwillkürlich der Eindruck des allmählichen Entschwindens hervorgerufen wird.

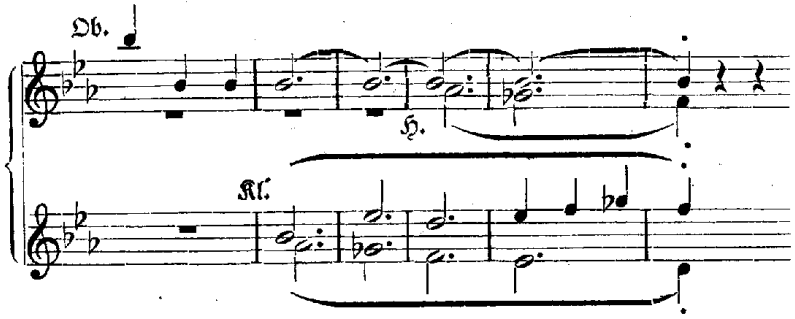
Der dritte Satz trägt die Überschrift „Menuetto", ist aber seinem Charakter nach den Scherzi Beethovens gleichzustellen, in mancher Hinsicht erscheint er geradezu als Vorläufer des Scherzos aus der 9. Sinfonie. Den Unterschied zwischen Menuett und Scherzo in Worte zu fassen ist nicht leicht. Wenn auch schon Haydn bekanntlich in seinen Quartetten op. 33 den einen der beiden Mittelsätze mit Scherzo oder Scherzando überschreibt, ist es doch Beethoven, an dessen Namen sich die Verdrängung des Menuetts durch das Scherzo in der Symphonie und Sonate knüpft. Die erwähnten Sätze Haydns sind nämlich trotz ihrer Bezeichnung nichts anderes als Menuette[1]. Beethoven erst ändert den Charakter der „Scherzi". Seine Scherzi sind „mehr fantastisch, mehr grillenhaft ... als seine Menuette"[2]. Riemann weist auf das dem Menuett gegenüber gesteigerte Tempo der Scherzi Beethovens hin und kommt schließlich zu dem Resultate, daß „als einziges besonderes Merkmal für das Scherzo nichts anderes übrig bleibt als der Miniaturcharakter der Motive und ihrer Verarbeitung"[3]. Diese Verwendung und Verarbeitung kleiner Motive bringt aber als notwendige Folge Prägnanz der Rhythmik mit sich. Bei Scherzis ist es fast immer von besonderem Interesse die rhythmische Seite ins Auge zu fassen. Auch der in umgekehrtem Vorgange wie oben bei Haydn als Menuetto bezeichnete Satz des Ok-

[1] Vgl. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, S. 23.

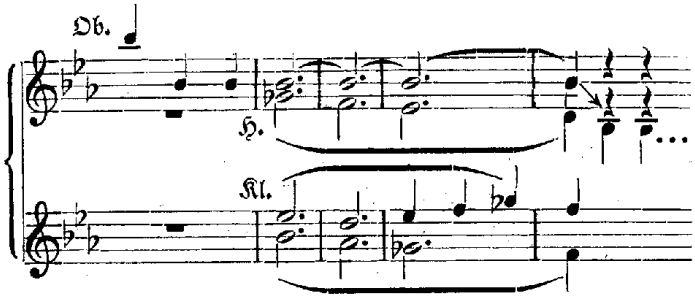
[2] E. Prout, Applied Forms, 5. Aufl. S. 45: „His (Beethovens) scherzos are more fantastic, more freakish . . ., than his menuets".

[3] Große Kompositionslehre, 1. Band, (1902), S. 519.

tetts und Quintetts weist in dieser Hinsicht Besonderheiten auf. Den thematischen Kern des ganzen Satzes bildet das Motiv:  , mit dem auch das Menuett einsetzt. Der erste Teil weist nun im Oktett 6 + 10, im Quintett (6 + 6) + 10 Takte auf. Die Erweiterung ist eine Folge der Sequenzierung der Anfangsphrase in die zweite Stufe, eine bei Beethoven sehr häufige Erscheinung, auf die schon Gál[1] hinweist. Die Rhythmik dieser ersten 6 Takte ist schon nicht ganz leicht festzustellen. Geht man vom Schlusse (Takt 6) aus, so ist die Frage die, ob dieser Takt schwer- oder leichtgewichtig aufzufassen ist. Für beide Auffassungen läßt sich mancherlei anführen. Folgt man dem Phrasierungsbogen, wird man den Schlußtakt als schwer auffassen; dazu kommt die Gestalt der Phrase im Quintett, die dem p der ersten 5 Takte ausdrücklich im 6. und dementsprechend auch im 12. ein f entgegensetzt. Auch die Gestalt, welche die Phrase später erhält, scheint dafür zu sprechen. Takt 41 ff. des Oktetts und ähnlich im Quintett (Takt 63 ff.) erscheint der Anfang:

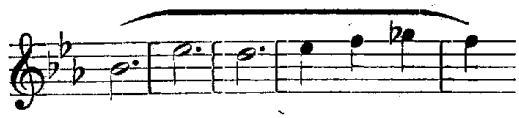


in folgender Form:

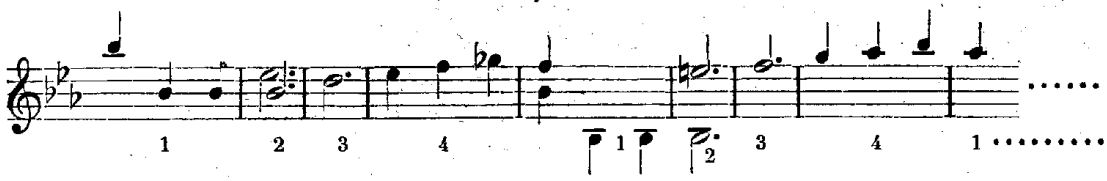


Hier ist dem Schlußtakt zweifellos Schwergewicht zuzuerkennen. Allerdings liegt hier eine Verschränkung vor. Der Schlußtakt der einen Phrase wird mit dem Anfangstakt ihrer Sequenzierung zusammengezogen. Für die gegenteilige Auffassung läßt sich wieder die glatte Durchführbarkeit eines sechsteiligen, im höheren Sinne dreiteiligen Rhythmus anführen, vielleicht auch das harmonische Moment, daß in diesem Falle die Tonikaharmonie stets auf den guten Takt zu stehen kommt. Klarheit scheint mir in diesem Falle ein Zusammenhalt von Motivik und Instrumentation zu geben. Die erste, sechstaktige Periode des Oktetts besteht aus der Übereinanderstellung zweier Motive, deren jedes eigenen Rhythmus hat und auch behält. Das schon erwähnte Hauptmotiv wird von der ersten Oboe vorgetragen. Auf seinem zweiten, schwachen Takt setzt nun ein zweites Motiv „b“:

[1] a. a. O. S. 95.



in den Klarinetten ein, dessen erster Takt wieder schwer ist. Es folgen also zwei schwere Takte aufeinander. Der erste Takt dieses Satzes wird nicht zum (leichten) Auftakt, sondern zum (schweren) Vortakt. Der Schluß der Phrase und der Anfang des Folgenden weisen sodann wieder das Aufeinanderfolgen zweier schwerer Takte auf. Bemerkenswert ist nun die schon oben erwähnte Veränderung der Phrase im weiteren Verlaufe des Menuetts. Es fällt der erste (schwere) Takt des Motivs b aus. Die Periode wird also um einen Takt verkürzt; dadurch daß nun auf dem schweren Schlußtakt der schwere Anfang des nächsten Sequenzgliedes einsetzt, entstehen ganz normalgewichtige Viertakter:



Das Merkwürdige ist nun, daß diese normalen Perioden den Eindruck des Verkürzten hervorrufen, wahrscheinlich, weil der Hörer vom Anfange her gewöhnt ist, einerseits den ersten Takt des Hauptmotivs als Vortakt zu hören, andererseits vor Eintritt des neuen Sequenzgliedes das erste ganz abgeschlossen zu sehen. Die unregelmäßige rhythmische Bildung erscheint also der regelmäßigen gegenüber als normal. Auch der folgende zehntaktige Teil des ersten Abschnittes zeigt beachtenswerte Verschiedenheit in Quintett und Oktett. Betrachtet man die harmonische Bewegung, so ergibt sich:

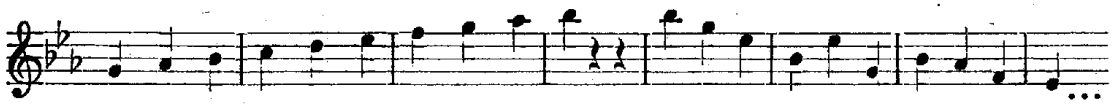
Oktett: $6 + 2 + 2 + 2 + 4$

$\rightarrow \mathfrak{D}\ \mathfrak{T}\ \underbrace{\mathfrak{T}^{VII} = \mathfrak{S}\mathfrak{D}^{V}\ \mathfrak{S}\mathfrak{D}}_{\mathfrak{S}\mathfrak{D}(4)}\ \underbrace{\mathfrak{D}^{V}\ \mathfrak{D}}_{\mathfrak{D}(4)}$

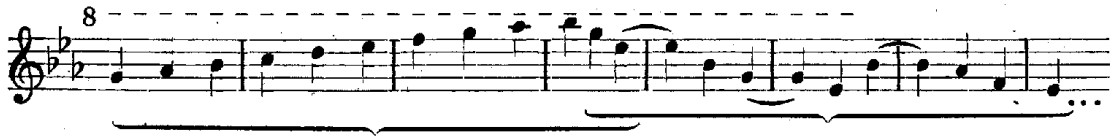
Quintett: $6 + 6 + 2 + 2 + 2 + 4$

$\rightarrow V \rightarrow \underbrace{II^{V}\ II}_{II(2)}\ \underbrace{II^{7} = V^{V}\ V}_{V(2)}\ \underbrace{V^{7} = I^{V}\ I\ I = V^{IV}}_{I(2)\,(3)}\ \underbrace{V^{V}\ V^{I}}_{\mathfrak{D}(5)\,(4)}$

In beiden Fällen liegt Fallen im Quintenzirkel vor, allein im Quintett geht die harmonische Bewegung doppelt so rasch vor sich, wozu wohl der Umstand viel beiträgt, daß der Vordersatz nicht wie im Oktett auf I^{V} sondern auf II^{V} endigt. Der lebhaft an das Scherzo der neunten Symphonie gemahnende zweite Teil des Menuetts bietet trotz mancherlei Verschiedenheiten keine besonders auffallenden Unterschiede. Im Quintett wird die Großrhythmik regulärer; die Sequenz wird um ein Glied erweitert, der Sechstakter des Oktetts verschwindet, die Viertaktigkeit wird ganz durchgeführt. Während das Quintett am Anfange des Satzes nicht in der Variante beginnt wie das Oktett, wird hier im zweiten Teile die Variante beibehalten. Auch in diesem Teil des Menuetts wird die im Oktett durch die Instrumentation deutlich hervorgehobene Selbständigkeit des Hauptmotivs verwischt. Der Schluß des Menuetts wird durch Wiederholung erweitert; wenn schließlich statt der regelmäßigen Gestalt des Oktetts:



das Quintett folgende Gestaltung aufweist:

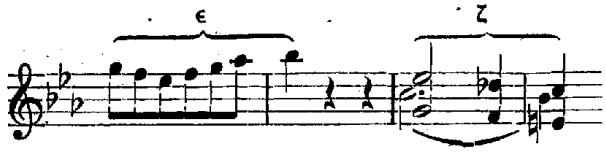


so liegt wieder eine von den rhytmischen Freiheiten vor, an denen das ganze Menuett so reich ist. Durch diese Verlängerung des dreitaktigen Auftaktes noch in die zwei letzten Viertel des Schlußtaktes des vorhergehenden Viertakters entsteht wieder eine Verschränkung, die dem Schluß den abstürzenden Charakter verleiht, der im Oktett durchaus nicht vorhanden ist, wieder ein Zug, der den Romantiker in Beethoven hervortreten läßt.

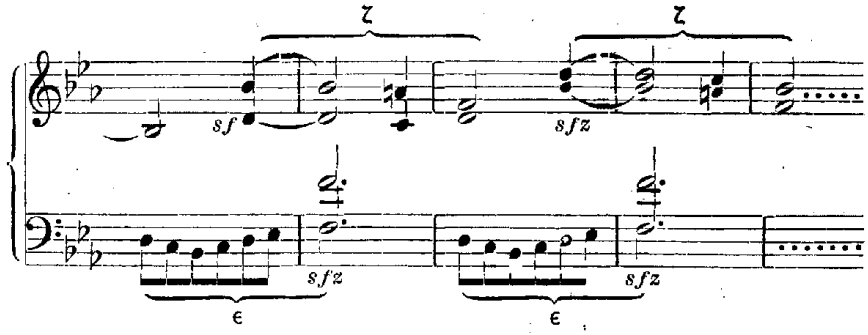
Das Trio erfährt nun formale Änderungen im Großen und im Kleinen. In beiden Fällen liegt die schon von Chrzanowski[1] behandelte Form vor, deren zweiter Teil aus einem Zwischensatz und dem Zurückgreifen auf den Hauptsatz besteht. Für den Unterschied der beiden Fassungen innerhalb dieser auf den Anfang zurückgreifenden Form dürfte nun der Bau des ersten Teiles von Einfluß gewesen sein. Im Oktett besteht der erste Teil des Trios aus einer achttaktigen Periode, die in der Dominanttonart wiederholt wird. Bei der Wiederholung des Anfanges nach dem Zwischensatz handelt es sich nun darum, den nach der Dominante führenden ersten Teil so zu ändern, daß er in der Tonika schließt. Das einfachste Mittel wäre die Transposition des in der Dominanttonart stehenden Schlusses in die Tonika; ist nun dieser Schluß nichts anderes als die Transposition des Anfanges in die Dominante, so würde bei Rücktransposition eine einfache Wiederholung des Anfanges resultieren; man erhielte a + a′ ://: b + (a + a)://. Da nun der Zweck des Zurück-

T D D T T

greifens auf den Anfang, die thematische Abrundung unter Rückkehr zur Tonika schon mit dem ersten Wiederauftreten von a erreicht ist, wird die Rücktransposition von a′ nicht vorgenommen, sondern nur die erste Hälfte des ersten Teils am Schlusse wiederholt: a + a′ ://: b + a ://. Anders im Quintett. Die Dimensionen der Periode sind hier auf das doppelte vergrößert. An Stelle der achttaktigen Periode und ihrer Wiederholung tritt eine 16taktige mit einem achttaktigen Anhange. An die Stelle der antwortenden Wiederholung der ersten vier Takte, die im Oktett die Periode zu Ende führt, tritt im Quintett die Stufensequenz der entsprechenden vier Takte, deren zweites Glied den Vordersatz beendet, während das dritte Sequenzglied schon den Nachsatz beginnt, der dann motivisch fremd zur Dominante moduliert, in der sodann ein achttaktiger Anhang folgt, der ein dem 3. und 4. Takt des Anfanges verwandtes, hier synkopiertes Motiv dem im Basse vorgetragenen Motiv der ersten beiden Takte gegenüberstellt:



[1] Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrh. Diss. 1911.



Da es sich — wie gesagt — hier nicht um eine Periode und ihre Wiederholung handelt, wie im Oktett, sondern um eine 16taktige Bildung mit Anhang, wird dieser erste Teil nach dem Zwischensatz zur Gänze wiederholt, allerdings unter Änderung der ersten acht Takte nach Erfordernis des Schlusses in der Tonika. Der Zwischensatz verwendet in beiden Fassungen das oben mit ϵ bezeichnete Motiv; während aber das Oktett es nur einmal bringt, um sodann in einer motivfremden Überleitung zur Wiederholung des Anfangs zu führen, besteht im Quintett der Zwischensatz nur aus einer verschränkten Sequenzierung dieses Motivs[1].

Im Oktett schließt der dritte Satz mit der Wiederholung des Menuetts. Im Quintett fügt Beethoven noch ein zweites Trio an, das von der neuerlichen Wiederholung des Menuetts gefolgt wird. In Beethovens Werken ist dies sonst nur noch in der Serenade op. 25 der Fall, wo diese Erscheinung als Rückgreifen auf die bei Divertimentis und dgl. übliche Praxis leicht verständlich ist. Im Quintett zeigt sich aber in jedem Satze ein Entfernen von dem Charakter der „Parthia", so daß ein innerer Grund für diese Einfügung des zweiten Trios schwer zu finden ist. Vielleicht liegt die bloße Absicht der Vergrößerung auch dieses Satzes zugrunde. Die nochmalige Wiederholung eines Trios findet sich allerdings mehrmals bei Beethoven; vgl. z. B. das Streichquartett op. 59 Nr. 2. Ob man aber schon bei dem vorliegenden frühbeethovenschen Quintett von einer romantischen Rehabilitierung des vorklassischen Gebrauchs sprechen kann, wie sie später z. B. in Schumanns Edur-Symphonie anzutreffen ist, erscheint mir nicht ganz sicher. Das zweite Trio ist kanonisch gearbeitet, scheint also auf Haydnschen Einfluß hinzudeuten[2]. Formal ähnelt es stark dem ersten Trio. Wieder wird der erste Teil nach dem Zwischensatz wiederholt, doch wird diesmal nur der erste Teil wiederholt, während der zweite sogleich zum Wiedereintritt des Menuetts zurückführt, also /: a^5 :// $a' + a^1$.[3] Der Zwischensatz ist eine nach Edur modulierende Wiederholung von a, der eine kurze Rückleitung zur Haupttonart angefügt ist. Die Verwandtschaft mit der Durchführung eines Satzes in Sonatenform ist offensichtlich[4]. Das Motivmaterial des ersten Teiles (der Exposition) wird ausgehend von der Dominante modulierend zum Abschluß in einer entfernten Tonart geführt, worauf die Rückleitung folgt[5]. Die Wiederholung

[1] Vgl. H. Jalowetz, Beethovens Jugendwerke usw. (SJMG XII, S. 417 ff.) Motivaddition mit Identifizierung von Motivende und Motivanfang.

[2] Vgl. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts.

[3] Wie bei Chrzanowski a. a. O. bezeichnet a^1 und a^5 den Teil a mit Tonika, bzw. Dominantschluß.

[4] Vgl. Chrzanowski a. a. O. S. 51.

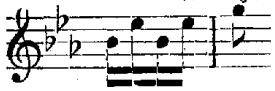
[5] Vgl. die „modifizierte Exposition" bei Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte.

des ersten Teiles erfährt wieder aus modulatorischen Gründen eine Änderung, da dem Schlusse auf der Dominante der auf der Tonika entgegengestellt werden muß. Den Übergang zur Wiederholung des Menuetts bildet die zweimalige Sequenzierung des Schlußmotivs, wodurch die Wechseldominante erreicht wird, der sich dann die Dominante am Beginne des Menuetts anschließt.

Dimensionell weist der letzte Satz des Oktetts im Quintett die stärkste Erweiterung auf. Er wird von 223 auf 419 Takte gebracht. In der Tat ist jeder einzelne Teil des Finales vergrößert. Das formale Gestaltungsprinzip ist in beiden Fassungen das gleiche; es liegt Sonatenrondoform[1] vor, und zwar der Typ, der — wie Fischer sagt — „die denkbar innigste Verschmelzung mit dem Sonatensatz" darstellt[2]. In der Rondoform mit drei Ritornellen werden „erste und dritte Episode melodisch identisch", die dritte Episode ist nichts anderes als die aus der Dominante in die Haupttonart transponierte erste. Im gröbsten Schema bezeichnet stellt sich die Form des Satzes folgendermaßen dar:

A	B	A	B	C	A	B	C	A
T	D	T	P	SD	T	T	T	T
Expos.		Durchfg.			Reprise			Coda

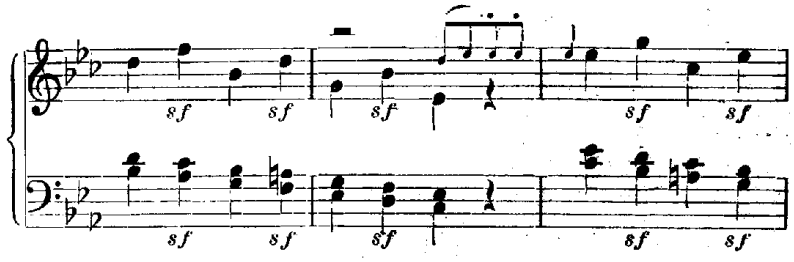
Selbstverständlich finden sich zwischen diesen mit Buchstaben bezeichneten Hauptgliedern überleitende, auch motivische Partien, von denen noch zu sprechen sein wird. Auch hier sehen wir wieder in der mit dem zweiten Ritornell einsetzenden Durchführungsgruppe ein neues Thema — man erinnere sich der gleichen Erscheinung im ersten Satz. Wenn auch diese Form besonders im Quintett sich schon sehr stark der Sonatenform nähert, muß man doch zweifellos von Rondoform sprechen, wie allein schon der zweite Einsatz des Ritornells in der Haupttonart zeigt.

Das Thema des Ritornells ist natürlich im Quintett beibehalten, doch durch einen Zwischensatz und Wiederholung des Themas zu einer Refraingruppe umgestaltet (a—b—a). Bei dem späteren Wiederkehren wird nicht stets die ganze Gruppe gebracht. Das dritte Ritornell bringt nur das Thema (a), das vierte nur dessen Vordersatz. Das Ritornellthema liefert das Motivmaterial für zweierlei Überleitungssätze: einmal wird der Auftakt des Anfangs  (α) verwendet, wie Oktett T. 12 ff., 162 ff., Quintett T. 80 ff., 133 ff., 347 ff., 384 ff., 408 ff., das andere Mal der Anfang des Nachsatzes (β): (Quintett T. 28 ff., 125 ff., 245 ff.) Kommt schon diese zweite Bildung nur im Quintett vor, so umsomehr die gleichzeitige Verwendung beider Motive (T. 72 ff., 397 ff.). Schon diese stärkere Ausnützung des Motivmaterials des Ritornellthemas weist wieder auf die im Quintett entwickeltere motivische Arbeit hin. Der die Modulation zur Dominante vermittelnde Teil nach dem ersten Ritornell wird im Oktett aus α, im Quintett aus β gebildet. Auch hierin liegt ein Zeichen der Entwicklung im Schaffen Beethovens, daß das harmonisch nur die Zerlegung eines Akkordes darstellende Motiv α durch den in dieser Hinsicht weit mehr Möglichkeiten bietende Lauf β ersetzt wird,

[1] Chrzanowski a. a. O. S. 66.
[2] Zur Entwicklungsgeschichte . . . S. 74.

der auch dem üblichen Charakter der Überleitungssätze viel näher steht. Noch deutlicher tritt die im Quintett vorhandene tiefere Erfassung des lebenden Inhalts der Form im ersten Kuplet, dem „Seitensatz" hervor.

In beiden Fassungen besteht der Seitensatz aus zwei Gedanken. Im Oktett folgt der Überleitung zuerst das energische Thema:

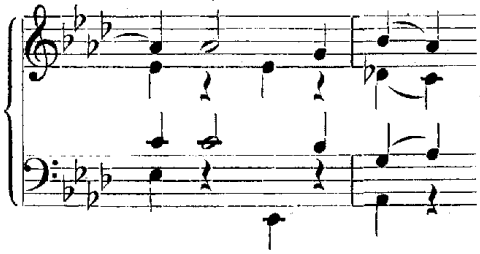


aus dem die Verbindung der Sequenzglieder dieses Gedankens herstellenden Motiv wird nun der zweite Gedanke des Seitensatzes gebildet, der — soweit im Oktett davon gesprochen werden kann — den weiblichen Charakter des Seitensatzes darstellt. Es scheint nun, als ob Beethoven bei der Umarbeitung empfunden hätte, daß dem ersten Gedanken der typische Seitensatzcharakter fehlt und auch der zweite für die Stellung des Seitensatzes zu wenig bedeutend sei. Er stellt vor allem den ersten Gedanken des Oktetts als kräftigen Abschluß an das Ende des Seitensatzes, eliminiert den zweiten Gedanken des Oktetts völlig und setzt an die erste Stelle des Oktetts einen weitaus mehr der Eigenart der Seitensätze entsprechenden Gedanken. Die Erfassung des energischen Seitensatzgedankens als Schluß- oder Überleitungsgedanke kommt auch darin zum Ausdrucke, daß er in der Reprise des Oktetts die Überleitung zum Durchführungsthema besorgt. Auch im Seitensatz zeigt sich wieder Vergrößerung der Form, indem beide Gedanken wiederholt werden (bzw. großen Liedtypus erhalten). Die in der Unteroktav gebrachte Wiederholung des energischen Teiles gibt Beethoven wieder Gelegenheit ein obligates Akkompagnement anzubringen: das Gegenmotiv in den beiden Geigen stammt aus dem Zwischensatz der Refraingruppe. Während nun im Oktett dem Seitensatz ein motivisch neuer Anhang folgt (T. 44 ff.), und dann erst die motivisch selbständige Rückleitung zum zweiten Ritornell einsetzt, fügt Beethoven im Quintett gleichsam einen aus dem Überleitungssatz gebildeten, lebhaften Epilog ein, von dem dann die Rückleitung aus dem Oktett zum neuen Einsatz des Ritornells, zur Durchführung leitet. Die Bildung dieses Epilogs aus Motiv α und β des Ritornellthemas wurde schon oben erwähnt.

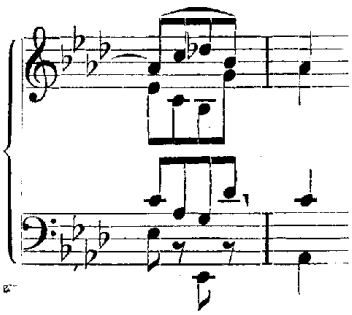
Die Durchführung beginnt — wie schon erwähnt — rondomäßig mit dem Ritornell in der Grundtonart. Das Oktett ändert aber bereits den Nachsatz, um in die Parallele zu modulieren, in der dann der Anhang des Seitensatzes und sein kantabler Teil folgt. Diese Modulation zur Parallelen wird auch im Quintett beibehalten, nur wird sie auf andere Weise herbeigeführt. Die Refraingruppe wird ganz gebracht; an sie schließt sich wie in der Exposition eine aus dem oben mit β bezeichneten Motiv gebildete Gruppe die nach P^V führt, über deren Orgelpunkt in längerem Spiel das Motiv α zum Einsatz des energischen Seitensatzgedankens in der Parallelen führt. Dieser erscheint wieder mit dem Motiv aus dem Zwischensatz des Refrains verbunden, hier aber nicht erst bei der Wiederholung, sondern auch schon beim ersten Auftreten. Daß im Quintett nicht der kantable Teil des Seitensatzes in der Durchfüh-

rung erscheint, hat vielleicht seinen Grund in dem durchaus lyrischen Wesen des Durchführungsthemas, das nun in beiden Fassungen folgt. Sicher ist, daß es durch den Kontrast, den der energische Seitensatzgedanke ihm gegenüber bedeutet, weitaus wirkungsvoller vorbereitet wird.

Das Durchführungsthema ist in beiden Fassungen breit angelegt. Es zeigt eine der von Chrzanowski festgestellten Menuettformen: A ://: B—A :/. Die Wiederholungen sind ausgeschrieben, wodurch Gelegenheit gegeben ist, bei der Wiederholung kleine Veränderungen anzubringen. Schon die Forte- (Tutti-) Wiederholung des Ritornellthemas nach dem Zwischensatz am Anfang des Satzes zeigt dieses Prinzip durch die reicher gestaltete Begleitung. Hier wird die Melodie bei der Wiederholung von A durch die mitlaufende Unteroktav verstärkt. Ein unscheinbarer, aber nicht zu übersehender Unterschied des Quintetts dem Oktett gegenüber liegt noch darin, daß der Schluß des ersten A, der im Oktett noch die Vorhaltbildung zeigt:



im Quintett in die sonst am Schlusse des Themas gebrauchte Gestalt:



gebracht erscheint. Der Vorhalt wird also beseitigt[1]. Der Zwischensatz zeigt auch wieder die im Verlaufe des Vergleiches öfter beobachtete Erscheinung, daß an die Stelle einer Motiv- (Phrasen-)Wiederholung die Sequenz tritt. Bezeichnet man die Wiederholung durch Wiederholungszeichen, die Sequenzierung durch Multiplikationszeichen[2], so ergibt sich für seinen Bau

im Oktett: /: m :/ + /: n :/, im Quintett $2 \times (m' + m'')$

/: 2 :/ + /: 2 :/ $2 \times (2 + 2)$

T D D T

T D

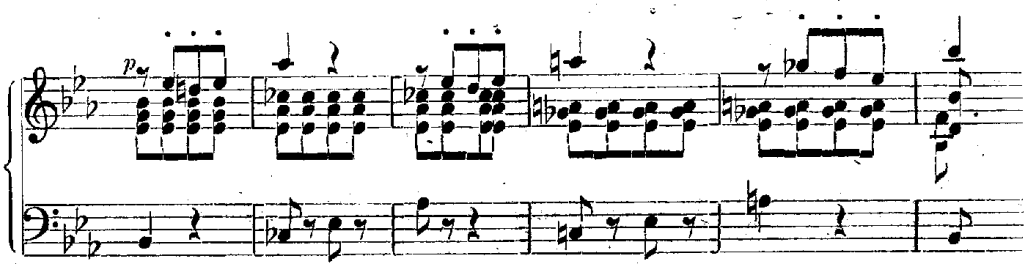
m″ bedeutet hier die Umkehrung von m′; dieses ist wieder mit m verwandt. Mit dieser formalen Änderung ist, wie man sieht, auch eine reichere harmonische Bewegung vorhanden. Das letzte Auftreten von A führt nun im Oktett nicht zum Abschluß auf der Tonika, sondern zur Fermate über der Dominante ihrer Parallelen,

[1] Über die Vorhaltmanieren des jungen Beethoven vgl. Gál. a. a. O. S. 74 ff.

[2] Nach dem Vorgange Fischers a. a. O.

also nach f^{V^7}. Diesem Abschluß der eigentlichen Durchführungspartie folgt sodann eine das Motiv α des Ritornells und den chromatischen Einleitungsgang zum Durchführungsthema verwendende Überleitung, zugleich eine motivische Vorbereitung der Wiederkehr des Ritornells. Das Quintett führt das Durchführangsthema regelrecht zu Ende und fügt dann eine gleichfalls das Ritornell benutzende, dem Liedtypus angehörende Überleitung an, welche zur D der Haupttonart führt, der sich sodann die Wiederholung der Rückleitung zum zweiten Eintreten des Ritornells anschließt.

Die mit dem dritten Einsatz des Ritornells beginnende Reprise des Oktetts erinnert an die des ersten Satzes: Dem Seitensatz folgt das in die Haupttonart transponierte Durchführungsthema. Diese Erscheinung ist durchaus dem Boden der Sonatenform entwachsen, im Prinzipe dem Rondo ganz fremd. Die Vorbereitung des Durchführungsthemas erfolgt durch eine Wiederholung des energischen Seitensatzgedankens und Hinleiten zur Fermate, was Beethoven — wie wir sahen — in die Durchführnng des Quintetts übernahm. Das vierte Ritornell wird im Oktett nur durch eine aus dem Motiv α gebildete Koda repräsentiert, kann also mit Fischer[1] als fehlend bezeichnet werden. Das Quintett bringt bei der Reprise nur den Vordersatz des Ritornellthemas und fügt eine längere, dem Motiv β ein neues Gegenthema zuteilende, stark modulierende Überleitung an, deren Schluß wieder einen neuen Gedanken bringt, der deutlich an das in die folgenden Jahre fallende Septett op. 20 erinnert:



Nun folgt ganz regelmäßig der ganze Seitensatz, dessen zweiter Gedanke bei der Wiederholung wieder ein neues Gegenmotiv erhält und in einem breiten ausgeschriebenen Ritardando in den lang ausgehaltenen Dominantseptakkord der Tonika ausgeht (man vergleiche die analoge Stelle in der Durchführung). Sodann setzt wie im Oktett das Durchführungsthema in der Haupttonart ein, das aber nur bis zu seinem Zwischensatz gebracht wird. Auch das Darauffolgen eines aus dem Motiv gebildeten kodaartigen Teiles findet sich schon im Oktett, doch führt er hier nicht zum Schlusse, sondern vorerst zum Wiedereintritt des Ritornells, so daß man hier wie in den späteren Werken Beethovens das vierte Ritornell deutlich feststellen kann, was aber auch schon bei Haydn — z. B. in der Symphonie militaire — zu beachten ist. Eine vollständige Wiederkehr liegt allerdings nicht vor; wie schon erwähnt wurde, erscheint nur der Vordersatz getreu, sodann folgt eine breite aus den Motiven α und β des Ritornells gebildete Koda, die das Quintett rauschend zum Abschluß bringt.

Versucht man nun die Einzelergebnisse des Vergleiches kurz zusammenzufassen, so ergibt sich in formaler Hinsicht eine Vergrößerung sämtlicher Sätze, die — wie besonders der zweite Satz zeigt — der vollausgebildeten Sonatenform nähergebracht werden. Der Umstand, daß alle Sätze, auch wenn sie nicht von vornherein in So-

[1] Zur Entwicklungsgesch. ... S. 74.

natenform angelegt sind, mehr weniger starke Einflüsse von dieser Seite her zeigen, ist wieder ein Beleg für die umfassende Bedeutung, die gerade diese kompositionstechnische Form in der Zeit der Wiener klassischen Schluß erreichte. Die Kompositionstechnik zeigt sich im Quintett nicht unwesentlich höher entwickelt. Die motivische Arbeit tritt entweder an die Stelle der das Thema als Gesamtkomplex erfassenden thematischen Arbeit, oder nützt das zur Verfügung stehende Motivmaterial in stärkerem Maße und kunstvoller aus. Verschiedene Themen und ihre Bestandteile werden miteinander verknüpft. Das obligate Akkompagement gelangt zu großer Bedeutung. Es zeigt sich deutlich, daß seit der Komposition des Oktetts die Zeit der Londoner Symphonien Haydns gekommen war. Die Harmonik wird reicher, wozu besonders das Ersetzen der Motiv- und Phrasenwiederholung durch die Stufensequenz viel beiträgt, gleichzeitig wird sie aber auch konziser. In der Thematik wird mit größerer Ökonomie schärfere Prägnanz verbunden. Inhaltlich weicht das spielerische des Oktetts, soweit dies unter Beibehaltung der Thematik möglich ist, ernsterem Ausdruck, und hierin liegt schließlich das Wesen der Umarbeitung.

Die Umarbeitung der Leonoren-Ouvertüren läßt sich nicht ohne weiteres mit der Umarbeitung des Oktetts in eine Linie stellen, weil hier ein Werk durchaus neuer Wesensart entsteht. Das Bläseroktett ist zweifellos der großen Klasse der Divertimentis und dgl. zuzurechnen, die ihrem Wesen nach mehr oder weniger Gelegenheitsmusik im besten Sinne darstellen. Wenn auch schon Haydn und Mozart in vielen ihrer derartigen Kompositionen bedeutend tiefere Töne anschlagen als es sonst üblich war, das Streichquartett als Repräsentant der ernsten Kammermusik bedeutet etwas durchaus Verschiedenes von den Abkömmlingen der alten Suite. Wie Haydn von seinen Symphonien sagte, jede bedeute einen eigenen Charakter, so kann dies auch von den Werken der neuen Kammermusik, die Haydn und seinen Quartetten ihren Durchbruch verdankt, gesagt werden.

Mag die Erzählung auf Wahrheit beruhen[1], Graf Appony habe bei Beethoven ein Quartett bestellt, und bei den Versuchen Beethovens, diesem Auftrage nachzukommen sei zuerst das Trio op. 3, dann das Quintett op. 4 entstanden; mag dieser Erzählung Tatsächliches zugrundeliegen oder nicht: soweit sich aus dem Resultat einer Arbeit auf ihren Beweggrund, auf die Absicht des Künstlers schließen läßt, scheint es, als hätte sich Beethoven bei der Umarbeitung des Oktetts von dem Gedanken leiten lassen, aus der Gelegenheitsmusik ein Werk ernsten Charakters zu schaffen, das sich dann in seinem neuen Wesen organisch dem großen Bau einfügte, als der uns heute die Beethovensche Kammermusik erscheint. Am kürzesten und schärfsten drücken schon die Titel der beiden Werke den vorgenommenen Umwandlungsprozeß aus: aus der Parthia wurde das Grand Quintett.

[1] Wegeler-Ries, Bibliographische Notizen, S. 29f.

Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß

Von

M. Gondolatsch, Görlitz

Georg Gottfried Petri[1] wurde am 9. Dezember 1715[2] in Sorau (Nieder-Lausitz), wo sein Vater Bürger und Posamentierer war, geboren. Er besuchte bis 1737 die dortige Schule, an der Zeiske und Theune als seine bedeutendsten Lehrer wirkten[3]. Hierauf studierte er vier Jahre in Halle Jura, zugleich aber auch Musik. 1740 berief ihn das Paedagogium regium in Halle zum lector institutionum juris civilis. Im nächsten Jahre ging er als „Hausmeister" zum Landeshauptmann Baron v. Fragstein nach Pleß in Oberschlesien und bewarb sich 1744 um die freigewordene Organistenstelle in Luckau[4]. 1746 nahm er eine Hauslehrerstelle beim Oberkonsistorial-Präsidenten und Landesältesten des Calauischen Kreises, Herrn von Knoch, an. Von hier wurde er am 30. April 1748 als Musikdirektor nach Guben berufen, wo er am 1. September 1763 auch Konrektor wurde. Seine Wahl zum Kantor in Görlitz erfolgte am 29. Juni 1764[5], unterm 30. Juni wurde er berufen. Es hatten sich mit ihm gemeldet Kantor Drabitius aus Forst, der eine Probe im Gymnasium abhielt, und Kantor Knorr aus Wittenberg, der nicht zur Probe erschien. Petri wurde gewählt, wie es scheint, ohne Probe „in Ansehung seiner angerühmten und bekannten Qualitäten, besonders in Schullehren als auch denen musicalischen Wissenschaften und ausländischen Sprachen."[6] Im August 1764 wurde deshalb die Kantorwohnung in Stand gesetzt und der Umzug in die Wege geleitet; Petri und seine Frau wurden mit Wagen von Sorau abgeholt[7]. Seine Einführung erfolgte am 21. September 1764 nach dem Vespergottesdienste[8]. Petri bekleidete in Görlitz das Doppelamt des Kantors an der Hauptkirche zu St. Petri und Pauli und des Kantors am Gymnasium.

Petris Bedeutung als Kirchenmusiker liegt in seiner ausgedehnten kompositorischen Tätigkeit. Schon während seiner Gubener Amtszeit hatte er „Geistliche Kantaten über alle Sonn- und Festtags-Evangelien" erscheinen lassen (Sorau 1757). Hier an seinem neuen Wirkungsorte fand er nun auch reichliche Gelegenheit zur Komposition der damals üblichen Gelegenheitsmusiken. Die alten Lausitzer Magazine aus den Jahren 1768—91 enthalten die Texte, die er zu den Ratskür-Gottesdiensten

---

[1] Quellen für die Biographie: Chr. Knauthe, Gymnasium Augustum in Görlitz, 1765. Otto, Oberlausitzer Schriftsteller-Lexikon, 1800—1803. Gerber, Histor.-Biogr. Lexikon, 1790. „Beschreibung des Görlitzer Schulen-Staates" im Lausitzer Magazin, 1770.

[2] Gerber schreibt fälschlich 1713.

[3] Knauthe.

[4] Paulke, Musikpflege in Luckau.

[5] Ratsprotokoll.

[6] Ratsprotokoll.

[7] Desgl.

[8] Kirchenbuch.

in Musik setzte. Zur Feier des Teschener Friedens, der 1779 dem bayrischen Erbfolgekriege ein Ende machte, komponierte er eine Kantate[1]. Im übrigen wird sich bei der Besprechung seines Nachlasses zeigen, wie fleißig er als Kirchenkomponist gewesen ist.

An der Spitze des Görlitzer Gymnasiums standen zu Petris Zeiten die Rektoren Friedrich Baumeister (bis 1785) und Johann Friedrich Neumann (1785—1802). Petri stand in der Rangordnung des Kollegiums, da er in Guben bereits Konrektor gewesen war, an 4. Stelle, während sonst die Reihenfolge war: Rektor, Konrektor, Prorektor, Subrektor, Kantor, dann 3—4 Kollegen. Schon unter Baumeister war der Gesangunterricht auf die unteren Klassen beschränkt gewesen, auch unter Neumann wurde es nicht anders. In der „Anzeige des itzigen Zustandes des Gymnasiums zu Görlitz", von Neumann an Ostern 1787 herausgegeben[2], steht zu lesen, daß die drei unteren Klassen Quarta, Quinta und Sexta vom Kantor gemeinsamen Gesangunterricht empfangen. Vom Chor heißt es dort: „Das Chor, welches der Gemeinde in der Kirche bey der Musik und dem Gesange mit anständigem Dienste zu statten kommt, und deswegen auch, bey seinem gewöhnlichen öffentlichen Singen, mit Beyfall gehört und durch die Wohltätigkeit der Gönner unterstützet wird, besteht aus einer unbestimmten Anzahl Gymnasiasten und Knaben aus allen Klassen". Die erste Frühstunde wurde in allen Klassen mit Gesang und Gebet angefangen, wozu sich die drei unteren Klassen in Quarta versammelten. Der Kantor war zu 11 öffentlichen Lektionen verpflichtet und gab außer den 2 Singestunden 6 Stunden Latein in Tertia und 3 Stunden Latein in Sekunda. Die zwei täglichen Privatstunden zu halten, stand ihm frei; er unterrichtete privatim Französisch, Englisch und Italienisch. 1770 waren des Kantors Lektionen folgende: a) öffentlich in Classe secunda: Ciceronis Epistolae und eine Übung im Briefschreiben, wie auch in der französischen Sprache; in tertia: Der Cornelius, die langischen Colloquia und die lateinische Grammatik; auch werden die drei untersten Klassen wöchentlich einmal im Singen geübet. b) privatim gibt er Anweisung wie im Singen, so in den heutigen Sprachen, als im Französischen, Englischen und Italienischen[3]. Durch die Pflege der Schuldramen unter den Rektoren Funcke, Grosser und Baumeister hatte sich der Gesang am Gymnasium immer mehr in der Richtung des Opernhaften entwickelt, und die Instrumentalmusik hatte eine besondere Pflege erhalten. Auch Petri hat diese Entwicklung, die wohl in der Zeit lag, unterstützt. In den Anfang seiner Amtszeit fiel das 200jährige Gymnasial-Jubiläum (1765); zur Feier dieses Festes komponierte Petri ein Drama musicum „Gesang der Männer im Feuerofen", das von seinen Schülern am Nachmittage des 26. Juni aufgeführt wurde. Es waren dabei folgende Rollen mit Sängern zu besetzen: Sadrach, Mesoch und Abednego, Nebukadnezar, ein Chor der Babylonier und ein Chor der Gläubigen. Auch die Feiern am Vormittage des 25. und 26. Juni waren mit Musik ausgestattet; am ersten Tage wurde eine Petrische Kantate gesungen, am zweiten ein „musicalisches Concert" veranstaltet[4]. Am 28. Dezember 1768 wurde zur Feier des Geburtstages

[1] Lauf. Magazin 1779 S. 173.
[2] Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss. Lus. V. 75 Bd. 38 Nr. 15.
[3] Lauf. Magazin 1770.
[4] Bibl. d. Ob. Ges. d. Wiss. Lus. V. 75 Bd. 38 Nr. 12.

und Regierungsantrittstages des Kurfürsten Friedrich August III. im Gymnasium eine Kantate von Petri, gedichtet von Hortzschansky, aufgeführt[1]. Als am 29. März 1769 der neue Amtshauptmann der Oberlausitz, Hr. von Kiesewetter, feierlich installiert wurde, brachten ihm am Vorabend die Gymnasiasten eine solenne Abendmusik; zuerst führten die beiden musikalischen Chöre eine Symphonie auf, darauf folgte eine Kantate, die Petri komponiert hatte[2]. Die Schule gab Petri auch mehrmals Veranlassung zu literarischen Arbeiten. So hielt er bei dem oben erwähnten Gymnasial-Jubiläum eine lateinische Rede, in der er zeigte, „daß die Tonkunst mit den Wissenschaften in einer genauen Verbindung stehe und daher einem Gelehrten nicht allein nützlich, sondern auch nötig sei."[3] Diese Rede erschien nebst dem Texte des Dramas von den „Männern im Feuerofen" im Druck, ist auch in Knauthes Schrift zum Jubiläum 1765 eingerückt. (Eitner, der von allen Werken Petris nur diese Rede kennt, bemerkt dazu: Stadtbibliothek Leipzig.) Otto verzeichnet außerdem noch folgende Programmarbeiten Petris: „De jurisprudentia adjustrice in reliquis scientiis". 1781. „Verschiedene Proben von seinen Übungen mit den Sekundanern in der lateinischen Dichtkunst." 1786 und 91.

Außerhalb seiner Kirchen- und Schularbeiten steht das einzige musikalische Werk Petris, das wenigstens zum Teil erhalten ist: „Die Musicalischen Gemüths-Belustigungen", in zwei Abteilungen gedruckt und verlegt von Erdmann Christoph Benecke, Pförten, 1761 und 62. Die „Zweyte Abtheilung" befindet sich im Besitz des Herrn Geh.-R. Dr. Max Friedlaender in Berlin und stand mir durch die Liebenswürdigkeit des Besitzers längere Zeit zur Verfügung. Ihr Inhalt wird durch Lieder, Klavier- und Violinstücke gebildet und sollte der Hausmusik dienen. Die unter Nr. 2 verzeichnete Klaviersonate in Ddur ist von sehr knapper Form und namentlich im Adagio (dmoll, $^3/_4$) wohlgelungen. Ebenso zeichnet sich in der Violinsonate (Nr. 5) der langsame Satz (dmoll, $^2/_4$) vor den schnellen durch inneren Gehalt aus. Nr. 7 enthält „Demi douzaine de Polonoises", die abwechselnd in Ddur und dmoll stehen und eine liebenswürdige Hausmusik darstellen. Von den Liedern ist das beste „Hansens Reise" (Nr. 8) mit einer volkstümlichen Melodie und einem Text, der uns bei der Französelei seiner Entstehungszeit recht verwunderlich vorkommt. Kretzschmar nennt in seiner „Geschichte des neuen deutschen Liedes" (I. 1912) unsern Petri unter den Nachfolgern der Berliner Schule[4]. Friedlaender[5] führt über den verloren gegangenen 1. Teil der „Gemüths-Belustigungen" ein absprechendes Urteil Marpurgs an und sagt von den Liedern des 2. Teils, sie seien inhaltlich unbedeutend und handwerksmäßig, formell jedoch ganz gut gebaut.

Für das Görlitzer Musikleben ist Petri insofern von besonderer Bedeutung, als er der erste gewesen ist, der hier ein öffentliches Konzert gab. Vom Jahre 1781 besitzen wir nämlich folgende Anzeige aus dem „Lausitzer Magazin": „Der Tod Jesu, ein Passionsoratorium, auf 1 Oktavbogen in Görlitz gedruckt und daselbst im Gasthause zum braunen Hirsch aufgeführt." Es kann sich dabei nur um das bekannte,

[1] Laus. Mag. 1768.
[2] Nachlese Oberlaus. Nachrichten 1769. S. 293—97.
[3] Lus. V. 75. Bd. 38 Nr. 12.
[4] S. 255.
[5] Das deutsche Lied i. 18. Jh., 1902.

1755 entstandene und noch heute geschätzte Werk Grauns handeln, und als Veranstalter kommt nur Kantor Petri in Frage, in dessen Nachlaß sich auch das Oratorium befand. Dieses Unternehmen ist ein Zeichen seiner großen Rüstigkeit und Frische, denn er war damals bereits 66 Jahre alt. 14 Jahre hat er dann noch in seinem Doppelamt gewirkt, ohne daß von einem Vertreter oder Gehilfen die Rede wäre; mit 80 Jahren noch im Amte stehend, ist er am 6. Juli 1795[1] gestorben. Petri war verheiratet mit Korona Eleonore geb. Nigmann; er hinterließ eine einzige Tochter, Christiane Eleonore. In dem Nachruf in der „Lausitzischen Monatsschrift" von 1795 (II. S. 51/3), dem wir diese Angaben entnehmen, heißt es: „Besonders zeichnete ihn sein grades Herz und seine gelassene Gleichmütigkeit aus. Er wurde beinahe mitten unter seinen Schularbeiten abgerufen, denen er sich 47 Jahre treulich unterzogen hatte."

Damit schloß ein Kantorenleben und -Wirken ab, das zwar recht lang und gewiß an Mühe und Arbeit in Kirche und Schule reich gewesen ist, das aber in dieser tüchtigen und treuen Art von Hunderten und Tausenden von Kantoren und Organisten in Stadt und Land im weiten deutschen Vaterlande gelebt worden ist. Kein außerordentliches Verdienst auf irgend einem Gebiete hebt unsern Petri aus der Reihe seiner Vorgänger und Nachfolger oder seiner Zeitgenossen heraus und würde es rechtfertigen, die Aufmerksamkeit anderer in so ausgedehnter Weise in Anspruch zu nehmen, wenn nicht sein Nachlaß uns ein treues Bild des Betriebs der evangelischen Kirchenmusik in einer deutschen Mittelstadt während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gäbe. Dem Jahrgang 1796 der Oberlausitzer Monatsschrift[2] ist nämlich ein halber Druckbogen angeheftet mit dem „Verzeichnis einer Sammlung von Kirchenmusiken, welche in richtigen Abschriften einzeln käuflich zu bekommen sind, in Görlitz in des Kürschners Semmers Hause, auf dem Obermarkte Nr. 130 2 Treppen hoch." Es folgt zunächst die Erklärung der abgekürzten Namen der Verfasser, dahinter steht die Bemerkung „Inc. Incerti autoris und Incc. Incertorum autorum kommt zwar häufig vor, mehrere innere und äußere Kennzeichen aber lassen vermuten, daß ... G. G. Petri, ehemaliger Besitzer dieser Sammlung, selbst der Verfasser der so bezeichneten Stücke war." Am Schlusse wird noch ein „gut conditionirter Flügel, von Contra F bis 3× gestr. F" zum Verkauf angeboten.

Das Verzeichnis ist stofflich geordnet und enthält 983 Nummern. Eine Verteilung auf die einzelnen Gruppen gibt folgendes Bild:

A. Große Feste:		
a) Ostern	69	
b) Pfingsten	50	
c) Weihnachten	64	
		183
B. Kleine Feste:		
a) Beschneidung Christi (Neujahr)	28	
b) Erscheinung Christi (Groß Neujahr)	16	
c) Reinigung Mariä	12	
d) Verkündigung Mariä	12	

[1] Kirchenbuch.
[2] Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss. Lus. VI. 34.

e) Himmelfahrt Christi	14	
f) Trinitatisfest	13	
g) Johannisfest	12	
h) Heimsuchung Mariä	11	
i) Michaelis-Fest	15	
		133
C. Sonntage:		
a) Von Neujahr bis Ostern	151	
b) Von Ostern bis Pfingsten	60	
c) Trinitatis-Sonntage	300	
d) Advent-Sonntage	68	
		579
D. Karfreitags-Musiken:		20
E. Lateinische Musiken:		26
F. Psalmen und Choräle:		11
G. Gelegenheits-Musiken:		31
	Summa:	983

Versuchen wir nun, einen Überblick über die in der Sammlung vertretenen Komponisten zu gewinnen. Es wird dies erschwert durch den Umstand, daß die Vornamen fehlen, sich also bei Namen, die mehrmals in den Lexika vorkommen, nur Vermutungen über den Verfasser aussprechen lassen.

1. Adolph. Es dürfte dies wohl Christoph A. sein, der von 1639—98 lebte u. Kantor in Ndr. Wiesa bei Greiffenberg in Schlesien war[1].
   Vertreten mit 1 Komposition: Te deum laudamus.
2. Agricola, Joh. Friedr., 1720—74, Schüler Bachs u. Dirigent der Kgl. Kapelle in Berlin[2].
   Vertr. m. 1 Komp.: Ps. 21, den auch Eitner erwähnt.
3. Altnikol, Joh. Christoph, der Schwiegersohn Bachs. Er stammte aus Berna, Kr. Lauban, u. war vor seiner Naumburger Anstellung 1748 Organist in dem unter 1. genannten Wiesa. Er starb 1759 als Organist an St. Wenzel in Naumburg a/S.
   Vertr. m. 2 Komp.: 1 Ostermusik, 1 Mus. z. 1. Sonnt. n. Ep.
4. Bach, Joh. Seb., 1685—1750.
   Vertr. m. 3 Komp.: z. Sonnt. Estomihi, z. 27. Trin.-S. u. einer Passions-Kantate.
5. Brixi, Franz Xaver, 1732—71, Kapellmeister in Prag.
   Vertr. m. 2 Komp.: 1 Messe u. 1 Magnifikat.
6. Doles, Joh. Friedr., 1715—97, Thomaskantor in Leipzig.
   Vertr. m. 8 Komp.: 2 zu Ostern, 2 zu Pfingst., Ps. 23, 46, 96 u. Choral: Lobe den Herren, den mächt. K.
7. Erselius, Joh. Christoph, Domorganist zu Freiberg um 1768, hatte 1730 um den Görlitzer Organistenposten mitgeprobt[3].
   Vertr. m. 1 Komp.: z. 1. Adv.-S.
8. Fasch. Entweder Joh. Friedr. F., 1688—1757, oder sein Sohn Karl Friedrich Christian, 1736—1800.
   Vertr. m. 2 Komp.: z. 3. Ep.-S. u. 23. Trin.-S.

[1] Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens 1830.
[2] Die biogr. Notizen, wenn nicht besonders angegeben, nach Eitner.
[3] Ratsprotokoll vom 20. II. 1730.

9. Fehre, C. L. nennt sich 1748 Organist in Dresden. (Der andere von Eitner aufgeführte F. kommt nicht in Betracht.)
   Vertr. m. 10 Komp.; 1 z. Ostern, 1 z. Pfingst., 1 z. Weihn., 3 z. Ep.-Feste, 1 z. Himmelf., 1 z. Trin.-F, 1 z. 7. Trin.-S., 1 z. 24. Trin.-S.
10. Förster. Eitner kennt 14 F.; es kommen wohl nur in Frage: Christoph F., 1693—1745, Kapellmeister in Rudolstadt, u. Kaspar F., 1617—73. Eitner nennt bei ersterem zahlreiche Kantaten, die aber meist nicht als von ihm nachgewiesen sind.
   Vertr. m. 23 Komp.: 1 Ostern, 1 Pfingst., 3 Weihn., 1 Ep.-Fest, 1 Verkünd. Mariä, 1 Himmelf., 1 1. Ep.-S., 1 Cantate, je eine zum 1., 3., 4., 11., 12., 13., 14., 16., 18. Trin.-S., 2 z. 20. Trin.-S., 1 z. 23. Trin.-S., 1 z. 3. Adv.-S.
11. Görner. Eitner hat 4 Komp. namens G.; hier handelt es sich um die beiden Brüder Joh. Gottl. G., 1697—1778, u. Joh. Valentin G., 1702— .... Vom ersteren führt E. kirchliche Komp. an.
   Vertr. m. 11 Komp.: 1 Ostern, 2 Weihn., 1 Neujahr, 2 z. Mariä Reinig., 1 Himmelf., 1 Joh.-F., 1 z. 1. Ep.-S., 1 z. 22. Trin.-S., 1 z. 1. Adv.-S.
12. Gössel. Eitner nennt nur Joh. Christian G., der 1746 die Organistenstelle an der Sophienkirche in Dresden erhielt. Uns liegen näher die Glieder einer andern Familie G.: 1. Joh. Heinr. G., 1698—1770, Kantor in Liebstadt, Kamenz u. Bautzen. 2. Dessen Bruder Joh. Gottlob G., Organist in Bautzen. 3. Karl Friedrich G., Sohn von 1., 1724 bis 93, Kantor in Löbau u. Zittau[1]. Da Gerber in seinem Lexikon (1790) erwähnt, daß der Organist G. in Bautzen um 1764 durch einen Jahrgang von 71 Kirchenkantaten als einer der vorzüglichsten Kirchenkomponisten bekannt wurde, dürfen wir wohl in ihm den Verfasser der hier erwähnten Werke sehen.
   Vertr. m. 3 Komp.: 1 z. Ostern, 1 z. Neujahr, 1 z. Trin.-F.
13. Graun, Karl Heinr., 1701—59, Kapellmeister Friedrich d. Gr.
   Vertr. m. 5 Komp.: 1 z. Pfingsten, 1 z. Mariä Verkünd., Tod Jesu, 1 Sanctus, 1 Te deum laudamus.
   Außerdem 3 Komp. bezeichnet: Graun und Petri: 1 z. Invocavit, 1 z. Rogate, 1 z. 7. Trin.-S.
14. Gründling, Christ. Gottlob, geb. 1755 in Görlitz, studierte in Leipzig u. lebte dort später als Komponist[2].
   Vertr. m. 2 Komp.: Die Christen beim Grabe des Erstandenen, Weihnachts-Kantate.
15. Harrer, Gottlob, gest. 1755 als Bachs Nachfolger im Thomaskantorat.
   Vertr. m. 48 Komp.: 2 Ostern, 1 Pfingst., 2 Weihn., 1 Ep.-F., 1 Trin.-F., 1 Heimsuch. Mar., 1 Michaelisf., 1 z. S. nach Neujahr, 1 z. 1. Ep.-S., 1 z. 2. Ep.-S. 1 z. 4.—6. Ep.-S., 1 Sexagef., 1 Estomihi, 1 Remisc., 1 Oculi, 1 Mis. cord. Dom., 1, Jubilate, 1 Cantate, 1 Rogate, 1 Exaudi, z. 1., 2., 3., 4., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13 , 14., 15., 16., 17., 18., 20., 23. (2), 24. (2), 25. Trin.-S., zum 2. u. 4. Adv.-S., S. nach Weihn.
16. Hartwig, Karl, Schüler Bachs, wurde 1734 Organist in Zittau.
   Vertr. m. 1 Komp.: z. 25. S. n. Trin.
17. Hasse, Johann Adolf, 1699—1783, Kapellmeister in Dresden.
   9 Komp. sind bezeichnet mit „Hasse u. Petri", dabei die Bemerkung: „Die Arien mehrenteils aus H.s Opern, das übrige von Petri". 5 z. Weihn., 1 Neujahr, 1 z. 2. Ep.-S., 1 Invocavit, 22. Trin.-S.
18. Hellmuth. Eitner hat 2 Brüder H.; Friedr. H., geb. 1744, Hofschauspieler u. Operndirektor, u. Karl H., Violinist, Sänger u. Schauspieler, die wohl beide als Kirchenmusiker

[1] Otto, Oberl. Schriftstell.-Lex.
[2] Desgl.

ausfallen. Vielleicht ist Hellmuth ein Schreib- oder Druckfehler und soll Hellmund heißen. Christian Gottfr. Hellmund, 1698—1772, war von 1730—72 Fürstl. Sächs. Kapellm. u. Organist an der Hauptkirche unserer Nachbarstadt Lauban. Otto, dem wir diese Daten entnehmen, führt im Schriftsteller-Lexikon zahlreiche kirchenmusikalische Werke von ihm an.

Vertr. m. 1 Komp.: z. Fest Mariä Reinigung (auch hier ist ein Druckfehler eingeschlichen; im Verzeichnis steht: Tel. statt Hel).

19. Hofmann. Unter den 53 Inhabern des Namens H., die Eitner anführt, denjenigen herauszufinden, der als Komponist der hier genannten Werke zu betrachten ist, ist unmöglich. Es könnte sich handeln um: 1. Joh. Georg H., 1738—1809, zuerst in Breslau, dann in Schlawa u. Niebusch tätig. 2. Michael H., der um 1700 in Breslau lebte u. von dem Eitner 2 Kyrie u. Gloria, 1 Magnifikat u. 31 Kantaten (1761 bei Breitkopf) anführt. Außer diesen beiden möchte ich als immerhin in Betracht kommend noch 2 Hoffmänner nennen, die bei Eitner fehlen. 3. Karl Traugott H., 1752 in Görlitz geboren, studierte von 1774 in Leipzig Medizin u. Musik u. ging später nach Kurland[1]. 4. Johann Georg H., 1700—80, Oberorganist an Maria Magdalena in Breslau, von dem viele Kirchenkompositionen nachgewiesen sind[2].

Vertr. m. 21 Komp.: 2 Ostern, 1 Weihn., 1 Mariä Verk., 1 Mich.-F., 3. Ep.-S., 4.—6. Ep.-S., Estomihi, Invocavit, Rogate, 4., 6., 13., 18., 19., 20., 21. (2), 24. (2) Trin.-S., 1 Magnificat.

20. Homilius, Gottfr. Aug., 1714—55, Kreuzkantor in Dresden.

Vertr. m. 15 Komp.: 1 Weihn., 1 Neujahr, 1 Mich.-F., S. n. Neujahr, 2. Ep.-S., Cantate, 1., 2., 3., 4., 5., 6. Trin.-S., Passions-Kantate, 150. Pf., Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu.

21. Kramer. Der Name ist bei Eitner 7 mal vertreten, aber von keinem K. werden kirchliche Kompositionen genannt.

Vert. m. 2 Komp.: 2 zu Ostern.

22. Krause. Eitner kennt 14 K., darunter den Zittauer Organisten K., um 1760. Eitner, Gerber u. Otto führen aber keine Kirchenkompositionen von ihm an. In Frage kommt auch der Berliner Advokat Christ. Gottfr. K., von dem Kirchenkompositionen bekannt sind.

Vertr. m. 2 Komp.: 2 z. 18. Trin.-S.

23. Krebs, J. L., 1713—80, Hoforganist in Altenburg. Übrigens nennt Eitner noch: Ehrenfried Christian Traugott K., 1781 Hoforganist in Altenburg, u. Joh. Gottfr. K., Mitte des 18. Jahrhs. Hofkantor in Altenburg. Paulke (Musikpflege in Luckau) meist 2 Kompositionen von J. L. Krebs nach.

Vertr. m. 1 Komp.: z. 16. Trin.-S.

24. Malta. Der Name Malta fehlt bei Eitner u. in den andern mir zur Verfügung stehenden Werken.

Vertr. m. 1 Komp.: 1 Messe.

25. Meißler. Eitner: G. F. M., ein Komponist des 18. Jahrhs., von dem sich in Dresden 12 Divertimenti für Cembalo finden.

Vertr. m. 1 Komp.: Auferstehung u. Himmelfahrt.

26. Petri, Georg Gottfried, der ehemalige Besitzer der Sammlung, siehe am Schluß.

27. Petri, Johann Samuel, 1738—1806, Kantor in Lauban u. Bautzen. (Neffe unseres Kantors P. [Oberl. Monatsschr. 1793 II, S. 50].)

Vertr. m. 1 Komp.: z. Ostern.

28. Röllig. Eitner nennt 3 R., von denen in Frage kommen: Christian Aug. R., Kantor

[1] Otto, Oberlaus. Schriftstell.-Lex.
[2] Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens 1830.

in Poderosche (Lauf.) u. 1730 Kantor an der Hofkapelle in Dresden, u. Johann Georg R., geb. 1710, Hoforganist zu Zerbst, von dem ein Jahrgang Kirchenmusik in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule erhalten ist.

Vertr. m. 1 Komp.: 1 Magnificat.

29. Römhild, Joh. Theod., 1684—1757, Kantor in Spremberg, später Hoforganist in Merseburg. Vgl. Paulkes Abhandl. über R. im Archiv f. MW. I, 372 ff.

Vertr. m. 13 Komp.: 3 Pfingst., 1 Neujahr, Septuages., Misericord., 2., 10., 20., 23. Trin.-S., 4. Adv.-S., S. n. Weihn., 1 Messe.

30. Rühlmann. Von den beiden bei Eitner genannten R.: Gottfr. R., 1757 Violinist an der Hofkapelle zu Zerbst, u. Johann Christoph R., gest. 1768 als Organist in Halle wird wohl der zuletzt erwähnte in Frage kommen.

Vertr. m. 4 Komp.. 2 Ostern, 1 Pfingsten, 1 Mar. Verkünd.

31. Rutini. Vermutlich Giovanni Marco, 1730—97; eine Messe nennt Eitner von ihm allerdings nicht.

Vertr. m. 1 Komp.: 1 Messe.

32. Schläger. Eitner: C. D. Schl., um 1795, u. Matthäus Schl., Lebenszeit unbekannt.

Vertr. m. 1 Komp.: zu Himmelfahrt.

33. Schubert. Eitner hat 7 Sch., von denen Jos. Sch., geb. um 1757 in Warnsdorf i. B., gest. 1833 in Dresden, derjenige ist, der wohl am ersten in Frage kommt.

Vertr. m. 1 Komp.: z. 1. Trini.-S.

34. Schwägrigen. Der Name fehlt bei Eitner, dagegen führt Paulke (Musikpflege in Luckau) einen C. A. Schw. auf. Vollhardt nennt einen Schw. als Komponisten, der Kantor in Burgstädt war.

Vertr. m. 2 Komp.: 1 Ostern, 1 Mich.-Fest.

35. Stieler, Joh. David, 1707—70. Kantor in Zwickau.

Vertr. m. 1 Komp.: Passions-Kantate.

36. Stölzel, Gottfr. Heinr., 1690—1749, Hof-Kapellm. in Gotha.

Vertr. m. 3 Komp.: 2 z. 21. S. n. Tr., 1 Messe.

37. Tag, Christian Gotthilf, 1735—1811, Kantor in Hohenstein i. S.

Vertr. m. 12 Komp.: 2 Ostern, Neujahr, Ep.-F., Mariä Reinig., Trin.-F., Joh.-F., Misericord., Jubilate (2), Exaudi, 20. Trin.-S.

38. Telemann, Georg Philipp, 1681—1767, Kantor in Hamburg.

Vertr. m. 102 Komp.: Ostern 6, Pfingst. 2, Weihn. 5, Neuj. 2, Ep.-F. 3, Verk.-M., Joh.-F. 2, Heimf. M., Mich.-F., S. n. Neuj., 1. Ep.-S. 2, 2. Ep.-S., 3. Ep.-S. 3, 4.—6. Ep.-S. 4, Septuages., Sexages., Estomihi, Invoc. 4, Reminisc., Oculi 2, Lätare, Judica 2, Palm. 2, Quasimod., Misericord., Jubil., Exaudi 2, 1., 2. (3), 3., 4., 5. (2), 6. (2), 7., 8. (2), 9. (4), 10. (2), 11., 12., 13. (2), 14. (2), 16. (2), 17. (2), 18., 19. (2), 20., 21., 22., 23., 25. Trin.-S., 1. Adv. 3, 2. Adv. 2, 3. Adv.-S. 3., 4. Adv.-S., S. n. Weihn., 1 Passionsmus. — Außerdem 2 Komp. bzw. Telemann u. Petri: 1 Weihn., 1 z. 1. Adv.-S.

39. Tichter. Einen Tichter kennt Eitner nicht, wohl aber ein Tichtler, nach Gerber ein Kirchenkomponist vom Ende des 18. Jahrhs.

Vertr. m. 1 Komp.: 1 zu Weihn.

40. Trier, Johann, gest. 1789, Organist in Zittau.

Vertr. m. 19 Komp.: Ostern 8, Pfingst. 2, Weihn. 3, Rogate, 7., 16. u. 21. Trin.-S., 1. Ad.-S. 2.

41. Voigtländer, Gabriel, um 1633 Ratstrompeter in Lübeck, später in Kopenhagen. Eitner nennt eine Matthäuspassion u. ein anderes kirchl. Werk von ihm.

Vertr. m. 1 Komp.: z. 7. Trin.-S.

42. Westenholz, Karl Aug., 1736—89. Kapellmeister in Ludwigslust.
Vertr. m. 1 Komp.: Die Hirten bei der Krippe.

43. Wiedner, Joh. Karl, geb. um 1724, gest. 1774 als Organist in Leipzig.
Vertr. m. 5 Komp.: Ostern 2, Pfingst., Weihn., Neujahr.

44. Wirbach, Martin, um 1757 (auch noch 1780) Chordirektor an St. Elisabeth in Breslau.
Vertr. m. 3 Komp.: Ostern 2, Pfingsten.

45. Wolf, Ernst Wilh., 1735—92, Hofkapellmeister in Weimar.
Vertr. m. 3 Komp.: Osterkantate, Pfingst., Passionsmusik.
Außerdem 2 Komp. bez. Wolf u. Petri: z. 2. Ep.-S., z. 1. Adv.-S.
Von G. G. Petri stammen 3 vollständige Jahrgänge u. 261 Komp.: Ostern 12, Pfingst. 9, Weihn. 19, Neujahr 11, Ep. F. 5, Mar. Rein. 2, M. Verk. 3, Himmelf., Trin.-F., Joh.-F. 3, M. Heimf. 3, Mich.-F. 6, S. n. Neuj. 3, 1. Ep.-S., 2. (4), 3. (2), 4.—6. (4) Ep.-S., Septuagef. 4, Sexagef. 4, Estomihi 6, Reminisc. 3, Lät. 2, Palm. 2, Misericord. 3, Jub. 3, Cant. 2, Rog. 3, Exaudi 3, 1. (3), 2. (4), 3. (2), 4. (2), 6. (2), 7. (3), 8 (2), 9. (3), 10. (4), 11. (3), 12. (8), 14. (4), 15. (4), 16. (6), 17., 18. (2), 19., 20. (3), 21. (2), 22. (3), 23. (2), 24., 25., 26. (2) Trin.-S., 1. (10), 2. (7), 3. (2), 4. (3) Adv.-S., S. n. Weihn. 2, Passions-Kant. 9, Messen 4, Magnif. 2, Sanctus 2, Präfat. 1, Offert. 1, Benedicamus 1, Pf. 118. 24 Gelegenheitsmusiken (bei Namenstagen 2, bei Trauungen 7, bei Beerdigungen 2, bei Installationen 4, Lehramtsjub. 1, Schul-Jub. 1, Ehe-Jub. 1, Kirchweihe 1, Erntefest 1, Schluß d. Kirchenjahrs 1, Friedensfest 1763 u. 79 2, Abendmusik 1.)
Mit Inc. bezeichnet (nach des Verkäufers Meinung ebenfalls von Petri stammend) sind 360 Kompositionen: Ostern 19, Pfingst. 24, Weihn. 19, N.-J. 8, Ep.-F. 2, Mar. Rein. 6, M. Verk. 4, Himmelf. 9, Trin.-F. 8, Joh.-F. 5, M. Heimf. 6, Mich.-F. 4, S. n. N.-J. 4, 1. (4), 2. (4), 3. (7), 4.—6. (9), Ep.-S., Septuagef. 5, Sexagef. 5, Estom. 4, Invoc. 3, Reminisc. 5, Okuli 5, Lät. 7, Jud. 3, Palm. 1, Quasim. 4, Mis. 5, Jub. 3, Cant. 5, Rog. 5, Ex. 4, 1. (5), 2. (5), 3. (5), 4. (4), 5. (5), 6. (3), 7. (6), 8. (7), 9. (4), 10. (5), 11. (3), 12. (5), 13. (3), 14. (6), 15. (5), 16. (3), 17. (3), 18. (3), 19. (6), 20. (4), 21. (3), 22. (5), 23. (6), 24. (5), 25. (5), 26. (5), 27. (2) Trin.-S., 1. (4), 2. (6), 3. (5), 4. (2) Adv.-S., S. n. Weihn. 5, Passionsmus. 4, Magnif. 3, 84. Pf., 118. Pf. (2), Choral: Du schützest ihn.
Außerdem: Eine Messe von einem Eccles. in Liegnitz, Prager Messe, Wunderliches Echo von Caspar Prinz von Waldthurn u. ein Fascikel italienischer Arien.

Das sind also, wie bereits festgestellt, 983 Kompositionen; rechnen wir dazu die 3 Petrischen Jahrgänge mit etwa 200 Nummern, so erhöht sich diese Zahl auf 1183, von denen 461, und wenn wir der Bemerkung des Verkäufers der Sammlung, die anonymen Werke hätten Petri zum Verfasser, Glauben schenken dürfen, gar 821 von Petri selbst stammten. Die übrigen 362 Werke verteilen sich so, daß auf Telemann 104, Harrer 48, Förster 23, Hofmann 21, Trier 19, Homilius 15, Römhild 13, Tag 12, Görner 11 und Fehre 10, zusammen also 276 Nrn. entfallen, der Rest von 86 bleibt für die übrigen genannten Komponisten. Die außerordentlich große Anzahl Telemannscher Werke bestätigt den Ausspruch Riemanns[1], daß Telemann bei Lebzeiten viel bekannter als Bach, der ja hier nur mit 3 Kompositionen vorkommt, gewesen sei. Ebenso fällt die große Zahl Harrerscher Werke auf; heute sind sie wie die Telemannschen und die der übrigen Komponisten, mit Ausnahme der Bachschen und des Graunschen „Tod Jesu" alle vergessen oder doch nur von

[1] Mus.-Lex.

historischem Interesse. Unser Petri muß auf Grund dieses Nachlasses als ein fleißiger Kirchenkomponist angesehen werden; welchen Wert freilich seine Werke gehabt haben, das können wir nicht sagen, denn sie sind sämtlich verschollen. Das Luckauer Kirchenarchiv weist wohl 2 Messen von einem Petri auf, und Paulke möchte sie unserm Petri, der sich ja 1744 um die Luckauer Organistenstelle beworben hatte, zuschreiben; doch ist dies nur Vermutung. Welches das Schicksal des Nachlasses gewesen ist, läßt sich unschwer erraten: er hat sich in einzelnen Stücken in alle Winde zerstreut. Eine Nachforschung bei den Kantoren der Görlitzer Umgegend hat bis jetzt nichts zutage gefördert. Eins aber läßt sich mit Gewißheit sagen, nämlich daß die Kirchenmusik in unsern evangelischen Kirchen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abwechslungsreicher und vielgestaltiger, auch anspruchsvoller gewesen ist, als heute. Damals stand unserm Kantor eine Bibliothek von fast 1200 eigenen und fremden Werken zur Verfügung, heute wird das ganze Bedürfnis aus einigen Motetten- und geistlichen Liedersammlungen bestritten. Es zeigt sich hier dieselbe Verarmung, die wir auf andern Gebieten der öffentlichen Musikpflege beobachten können.

Bücherschau

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1921. 43. Jahrgang. Hrsg. von Dr. Richard Stern. 2 Bde. kl. 8°, 174 u. 655 S. Berlin 1920, Dr. Richard Stern Musik-Verlag. 23 *M*.

Altwiener Theaterlieder. Vom Hanswurst bis Nestroy. Hrsg. von Richard Smekal. Mit acht Bildbeigaben u. einer Notenbeilage. 8°, XXII u. 184 S. -Wien-Berlin, 1920, Wiener literarische Anstalt G. m. b. H. 17 *M*.

Bahr-Mildenburg, Anna. Erinnerungen. 8° 232 S. Wien-Berlin, 1921, Wiener literarische Anstalt G. m. b. H. 20 *M*.

Becking, Gustav. Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Mit einem bisher unveröffentlichten Scherzo Beethovens. (Abhandlungen der Sächs. Staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft unter Leitung von Hermann Abert. Heft 2.) 8°, VIII und 166 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 12 *M*.

Bergh, Rudolph. Musiken under det nittonde århundradet. Remynd övers. från danskan av Axel Nihlén. 8°, 167 S. Stockholm 1920, P. A. Norstedt & S.s. 12 Kr.

Bie, Oskar. Die Oper. 5.—7. verm. u. ergänzte Aufl. Lex.-8°, 576 S. m. 133 Abb. u. 11 handkolor. Tafeln. Berlin 1920 S. Fischer Verl. 125 *M*.

Elmblad, Sigrid. Jenny Lind. En livsstudie. Svenska Kvinnor I. 8°, 192 S. Upsala 1920, J. A. Lindblad. 8 Kr.

Findeisen, Kurt Arnold. Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstümliches Verständnis der Musik. Mit Bildschmuck und einigen Notenbeispielen. 8°, 184 S. Leipzig, Dürrsche Buchhandlg. 15 *M*.

Forchhammer, Jörgen und (unter Mitarbeit von] Viggo Forchhammer. Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung. 8°, XVI u. 564 S., mit vielen Abb. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 52 *M*.

Harich, Walther. E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers dargestellt von ... Zwei Bände. 8°, 290 u. 386 S. Berlin, Erich Reiß.

Hauer, Josef. Vom Wesen des Musikalischen. gr. 8°, 66 S. mit Fig. u. 4 S. Abb. Wien 1920, Waldheim-Eberle. 7 *M*.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921. 36. Jahrgang. 3 Bde.

kl. 8°. (1. Bd. Notizbuch, 2 Bde. Adreßbuch.) 813 S Berlin 1920, Max Hesses Verlag. 18 *M*.

Heuberger, Richard. Franz Schubert. 3. Aufl., durchges. u. ergänzt von Hermann von der Pfordten. („Berühmte Musiker", 14. Band). Lex. 8°, 118 S. mit Abb., Faks. u. Taf. Berlin [1920], Schles. Verlagsanstalt. 42 *M*.

Höckner, Hilmar. Die Individualisierung des Spieles. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik. (Musikalische Kultur. Flugschriften, hrsg. von der Musikpädagogischen Zentrale freier Arbeitsgemeinschaften an deutschen Schulen. 2. Heft.) gr. 8°, 16 S. Wolfenbüttel 1920, J. Zwißler (in Komm.) 3.50 *M*.

Jachimecki, Zdzisław. 1914. Rowroj kultury muzycznej w Polsce. (Entwicklungsgang der Musikkultur in Polen.) 162 S. Krakau. — 1915. Muzyka na dwocze króla Władysława Jagietty 1423—1428. (Die Musik am Hofe des Königs Ladislaus Jagietto 1423—1428.) Im Verlage der Akademie der Wissenschaften in Krakau. — 1917. Muzyka w Warszawie. (Die Musik in Warschau.) In der Zeitschrift „Rok Polski" in Krakau. — 1920. Historja muzyki polskiej. (Geschichte der polnischen Musik.) 260 S. Krakau.

Isaak Iselins Pariser Tagebuch 1752. Herausgegeben von der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel mit Unterstützung der Familie Iselin. Bearbeitet durch Ferdinand Schwarz. Lex. 8°, XXII und 281 S. Basel 1919, Benno Schwabe & Co.

[Wertvoll für die Chronik und Geschichte der Pariser Oper.]

Kaufmann, Fritz Mordechai. Die schönsten Lieder der Ostjuden. 47 ausgew. Volkslieder (m. Einleitung u. Anmerkungen.) Schriften des Ausschusses für jüd. Kulturarbeit. 8°, VIII u. 100 S. Berlin 1920, Jüdischer Verlag. 24 *M*.

Kehrer, Jodok. Joh. Seb. Bach als Orgelkomponist und seine Bedeutung für den katholischen Organisten. (Sammlung „Kirchenmusik", hrsg. von Prof. Dr. Karl Weinmann. Doppelbändchen XIX u. XX,) Kl. 8° 175 S. Regensburg 1920, Fr. Pustet.

Krehl, Stephan. Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre. I. Teil. Allgem. Musiklehre. gr. 8°, 256 S. Berlin 1920, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 20 *M*.

Kretzschmar, Hermann. Führer durch den Konzertsaal. II. Abt. 2. Bd. Oratorien u. weltliche Chorwerke. 4. Aufl. 8°, VI u. 691 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

La Mara. Beethoven und die Brunsviks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß hrsg. Mit 8 Bildbeilagen und einer Handschriftnachbildung. kl. 8°, 93 S. Leipzig 1920, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung. 12 *M*.

Louis, Rudolf. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre, im Anschluß an die Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille bearb. 3. Aufl. 8° XVI u. 196 S. Stuttgart [1920], C. Grüninger Nachf. 8.50 *M*.

Louis, Rudolf. Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von R. Louis und L. Thuille für die Hand des Schülers bearb. 4. Aufl. 8°, VIII, 233 S. Stuttgart [1920], C. Grüninger Nachf. 8.50 *M*.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

München

Am 22. November hielt Herr Dr. Karl Blessinger einen Vortag über „Die Symptome der Dekadenz in der Musik. Ein Beitrag zur Beurteilung der neuesten Produktion". Da der Vortrag in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift f. MW. zur Veröffentlichung gelangt, kann auf ein Referat an dieser Stelle verzichtet werden. Einstein.

Mitteilungen

Die Gemeinde Wien hat beschlossen, zur Feier des 150. Geburtstages Beethovens eine Beethoven-Ausstellung im Rathause zu veranstalten. Sie soll den Zeitraum vom Jahre 1799, in dem Beethoven dauernd von Bonn nach Wien übersiedelte, bis zum Jahre 1827, in dem Beethoven starb, umfassen, und den Tondichter als Künstler und Menschen, sowie seine Beziehungen zu Wien, seiner zweiten Heimat, darstellen. Zur Lösung dieser Aufgabe wird der für diese Ausstellung in Betracht kommende Besitz der städtischen Sammlungen herangezogen werden.

Aus Anlaß der 150. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag veranstaltet das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum in Frankfurt am Main, Begründer und Besitzer Weingroßhändler Nicolas Manskopf, vom 9. Dezember 1920 bis Ende Januar 1921 eine Beethoven-Ausstellung aus seinen reichhaltigen Beständen bei unentgeltlicher Besichtigung. Eine besondere Abteilung der sehr umfangreichen Ausstellung ist dem „Fidelio", sowie seinen bedeutendsten verstorbenen und lebenden Darstellerinnen gewidmet.

In Helsingfors plant „Suomen Laulu" unter der Leitung von Mag. Klemetti für Karfreitag eine Aufführung der Matthäus-Passion Bachs in finnischer Übersetzung von Klemetti; desgleichen für den Sommer (Johanni) ein finnisches Musikfest, dessen Hauptwerk der „Messias" Händels in der Übersetzung Klemettis bilden wird.

Das neunte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft findet vom 2.—7. Juni 1921 in Hamburg statt. Der Verein Hamburgischer Musikfreunde hat die Vorbereitung des Festes übernommen und Dr. Gerhard von Keußler und Alfred Sittard mit der künstlerischen Leitung betraut.

Seit 1. Dezember 1920 erscheint in Breslau eine neue Halbmonatsschrift, die „Schlesische Musik-Zeitung" unter der Leitung von Dr. Georg Jensch und Dr. A. Schnabel.

Seit 1. Okt. 1920. gibt die Svenska Samfundet för Musikforskning auch eine Monatsschrift über das moderne Musikleben Schwedens: „Ur Nutidens Musikliv" heraus; Herausgeber ist Tobias Norlind.

Die dem Bückeburger Forschungs-Institut angegliederte Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften beabsichtigt ein Büro einzurichten, in welchem Dissertationen unter fachmännischer Aufsicht mit Maschine zum billigstmöglichen Tagespreis abgeschrieben werden sollen. Aufträge nimmt das Sekretariat des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg, entgegen.

Die Musikwissenschaft hat durch den frühzeitigen, wenn auch lang erwarteten Tod von Luigi Torchi einen herben Verlust erlitten. Torchi, 1858 in der Nähe von Bologna geboren, war, nachdem er seine musikalische Ausbildung am Konservatorium von Neapel vollendet hatte, in den Jahren 1879—83 in Leipziger Studienjahren in den deutschen Kulturkreis geraten: begeistertes Wagnerianertum und deutsche Sprach- und Musikwissenschaft haben damals seine Geistesrichtung lebenslänglich bestimmt. Mit einer wagnerisierenden Ouvertüre zu Heines „Almansor" und einer Studie über die „Romantische Schule in Deutschland und ihre Beziehungen zur nationalen Oper und zur Musik" (Gazz. Musicale di Milano 1884) verdiente er sich auch seine ersten Sporen. 1885 wurde er unter Pedrotti Lehrer für Musikgeschichte und -ästhetik am Liceo musicale Rossini zu Pesaro, 1891 aber Bibliothekar und Lehrer der Musikgeschichte am Liceo musicale von Bologna, wo er dem Genius loci der italienischen Wagnerstadt mit einer Schrift über Wagner und einer Übersetzung von Wagners „Oper und Drama" huldigte; 1906 verließ er seinen Bibliothekarsposten, um bis 1916 ganz als Kompositionslehrer des Liceo zu wirken. Das eigentliche Verdienst Torchis lag auf musikwissenschaftlichem Gebiet. Er war unter den ersten und wertvollsten Mitarbeitern der vortrefflichen Rivista musicale italiana, in der er u. a. zuerst grundlegende Arbeiten über die italienische Instrumentalmusik des 16., 17. und

18. Jahrhunderts, über die frühmonodische Canzon- und Arie, über die Denkmäler alter französischer Musik in Bologna, veröffentlicht hat; der dritte und beste Band des Katalogs der Bibliothek des Liceo verdankt ihm seine Publikation; seine schönste Tat — zugleich wohl sein Schmerzenskind — war der Beginn einer italienischen Denkmäler-Publikation, der „Arte musicale in Italia“ (1897), die es freilich nur auf sieben Bände gebracht hat, weil Torchi damals als er sie unternahm, so gut wie allein stand; gegen deren Auswahl, Form, Editionstechnik man einwenden kann, soviel man mag, und die dennoch die bisher reichste und wichtigste Quelle alter italienischer Musik geblieben ist, hinter der doch stets ein echt künstlerischer Sinn steht. Torchi darf für sich den Ruhm beanspruchen, der erste wirkliche Musikwissenschaftler Italiens gewesen zu sein; sein Wirken und seine Leistung wird vor allem in Deutschland lebendig bleiben; und wer die Freude gehabt hat, den kraft- und temperamentvollen, starken und herben, hilfsbereiten Menschen persönlich kennen zu lernen, wird ihm stets eine dankbare Erinnerung bewahren. A. E.

Dem Heft liegt ein Prospekt bei über Julius Schlossers beschreibendes Verzeichnis der „Sammlung alter Musikinstrumente“ des Wiener kunsthistorischen Museums.

Kataloge

Oswald Weigel, Leipzig. Auktions-Katalog. Neue Folge. Nr. 105. Theater-Musik usw. Aus der Bücherei des verstorbenen Geh.-Rats Dr. Franz Koppel-Ellfeld. Versteigerungstage: 15. und 16. Dezember.

Wissenschaftliches Antiquariat und Verlagshandlung Creutzer G. m. b. H., Aachen. Bücherauktion 116. Musikalien und Musikliteratur. Versteigerung am 8. Dezember. [Ohne Seltenheiten.]

Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin SW 11. Katalog 206. Seltene Bücher und graphische Blätter.

[Enthält unter der Rubrik Liturgie eine Reihe wertvoller Nummern (152—160), außerdem noch zerstreut eine Anzahl seltener Musikdrucke (1. Boëthius, Opera 1546, 3. Manuductio ad Cantum Choralem Gregoriano — Moguntinum 1672; 4. Vigilie maiores minoresque mortuorum, Basel 1510; 12a; 21; 34, Reichardt, Musik zu Goethes Werken 1793/4; 35, Reichardt, Goethes Lieder 1809; 54, Marpurg, Historisch-kritische Beytraege 1754—62; 82, Reichardt, Schillers lyrische Gedichte usw.]

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 126, November 1920.

Dezember	Inhalt	1920

Seite

Wilh. Altmann (Berlin): Beethovens Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio 138
Alfred Orel (Wien): Beethovens Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4 159
M. Gondolatsch (Görlitz): Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764—95, und sein musikalischer Nachlaß 180
Bücherschau 189
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 190
Mitteilungen 191
Kataloge 192

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft | 3. Jahrgang | Januar 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Amtliche Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Am 18. Dezember 1920 hielt die Deutsche Musikgesellschaft zu Leipzig ihre

dritte Mitgliederversammlung

ab, die in Abwesenheit der beiden verhinderten Vorsitzenden von Prof. Dr. H. Abert-Leipzig geleitet wurde.

Die Versammlung nahm von dem Bericht des Schriftführers Kenntnis und erteilte dem Direktorium Entlastung. Der Schatzmeister, Dr. Hellmuth von Hase, erstattete den Rechnungsbericht. Als Rechnungsprüfer fungierten die Herren Prof. Dr. Prüfer und B. F. Richter. Dem Schatzmeister wurde Entlastung erteilt. Beim Titel Festsetzung des Mitgliederbeitrags und Haushaltplanes beschloß die Versammlung auf den Antrag des Schatzmeisters einstimmig, in Anbetracht der wirtschaftlichen Zustände den

Mitgliedsbeitrag auf 30 Mark zu erhöhen.

Die ausländischen (auch die österreichischen) Mitglieder sollen von dieser Erhöhung nicht betroffen werden, sondern den bisherigen Beitrag weiter entrichten. Dem Ansuchen einiger auswärtiger Mitglieder, von der Entrichtung des Beitrags in Goldmark entbunden zu werden, vermochte die Versammlung nicht beizutreten. Bezüglich der Verwendung der neuen Einnahmen wird das Direktorium den Vertrag mit der Firma Breitkopf & Härtel revidieren.

Bei der satzungsgemäß erforderlichen Neuwahl des Direktoriums wurden die früheren Mitglieder wiedergewählt, nämlich die Herren Geh.-Rat Prof. Dr. Kretzschmar-Berlin (Vorsitzender), Geh.-Rat Prof. Dr. Stumpf-Berlin (stellv. Vorsitzender), Prof. Dr. Abert-Leipzig (Schriftführer), Dr. Hellmuth von Hase-Leipzig (Schatzmeister), Prof. Dr. Adler-Wien, Prof. Dr. Sandberger-München, Prof. Dr. Schneider-Breslau, Prof. Dr. Seiffert-Berlin, Prof. Dr. Wolf-Berlin. Die vier erstgenannten Herren bilden den engeren Vorstand.

Besondere Anträge aus dem Kreise der Mitglieder lagen nicht vor.

Der Vorstand der Deutschen Musikgesellschaft E. V.

J. A. Prof. Dr. H. Abert.

Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken

(bis zur ersten italienischen Reise)

Von

Wilh. Kurthen, Weidesheim

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 1918 bei der philosophischen Fakultät der Universität Bonn als Dissertation eingereicht. Sie setzt sich kritisch hauptsächlich mit Otto Jahns und T. de Wyzewas und G. de Saint-Foix' Mozartwerken auseinander. Inzwischen erschien nun der erste Band von H. Aberts tiefgreifender und bedeutsamer Neubearbeitung des Jahnschen Buches. Daß durch seine Veröffentlichung meine Ausführungen nicht überflüssig geworden sind, wird der aufmerksame Leser auch wohl ohne Hinweise auf die von Abert vielfach ganz abweichenden Ergebnisse im einzelnen erkennen.

Der schon oft gegen Otto Jahns Mozartwerk erhobene Vorwurf, daß es Mozarts Stil nach Herkunft und Wesen nicht klar genug bestimme, trifft mit allem Recht auch die Untersuchungen über des Künstlers Kirchenmusik. „Die Frage, welche Meister Mozart vorzüglich studiert habe, gesteht Jahn[1], ist leider nicht genügend zu beantworten". Er deutet dann zwar den Einfluß der Salzburger und anderer „in Süddeutschland geläufiger" Meister auf den Kirchenkomponisten Mozart an, nennt auch die Namen Eberlin, Mich. Haydn, Adlgasser, ohne freilich Näheres über Richtung und Weite ihres Einflusses verlauten zu lassen; aber sogar den gewaltigen Einfluß Joh. Adolf Hasses auf des jungen Salzburgers erste Missae solemnes hat er ganz übersehen. Auch der Befruchtung der Mozartschen Kirchenmusik durch die reichen und vielseitigen Eindrücke auf seinen italienischen Reisen wird nur obenhin gedacht. Wo einmal bestimmtere Zusammenhänge aufzuzeigen versucht werden — z. B. bei der Besprechung des Miserere K.-V. 85, das zu Gregorio Allegris Miserere in Beziehung gesetzt wird[2] gerät Jahn nicht selten auf falsche Fährten.— T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, die in den beiden bisher erschienenen, bis zum Herbst des Jahres 1777 reichenden Bänden ihres W. A. Mozart (Paris 1912) ausgesprochenermaßen gerade Mozarts künstlerische Entwicklung aufzuhellen bestrebt waren, haben in ihren Ausführungen über die Kirchenkompositionen nicht eine gleich glückliche Hand gehabt wie etwa in den Abschnitten über die Klavierwerke. Wohl umschreiben sie richtig die allgemeinen kirchenmusikalischen Stiltendenzen der Zeit. Aber es ist ihnen nicht immer gelungen, die stilistischen Besonderheiten einzelner Schulen und Meister, die auf Mozart einwirkten, mit wünschenswerter Deutlichkeit darzustellen. Vor allem aber verkennen sie völlig den großen Stilunterschied zwischen Missa solemnis und Missa brevis, handhaben ferner gar zu schematisch den Begriff einer fortschreitenden „laïcisation" der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und scheinen endlich die unleugbare Hilfe Leopold Mozarts zumal bei den kontrapunktischen Abschnitten in den Werken seines Sohnes gar nicht zu ahnen.

Allerdings treten auf dem Gebiete der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts dem Forscher auch ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. Das umfangreiche Quellenmaterial, die zahllosen Messen, Motetten, Vespern und Litaneien jener Zeit, liegt mit verschwindenden Ausnahmen nur handschriftlich und zum Teil nur in Stimmen in vielen Bibliotheken zerstreut vor. An systematischen Untersuchungen fehlt es noch fast gänzlich. Walther Müllers Monographie „Joh.

[1] W. A. Mozart, 4. Aufl. Leipzig 1905 Bd. I, S. 326.

[2] A. a. O. Bd. I, S. 145. Irrtümlich wird S. 137 statt Gregorio Allegri Dom. Allegri genannt.

Adolf Hasse als Kirchenkomponist" (Leipzig 1911) und A. M. Klafskys Arbeit „Mich. Haydn als Kirchenkomponist" (Leipzig und Wien 1915) sind vereinzelte Versuche geblieben.

Daher rührt es, daß wir in der historischen Erkenntnis der Mozartschen Kirchenmusik noch nicht wesentlich über Otto Jahn hinausgekommen sind. Die vorliegende Arbeit soll ein bescheidener Versuch sein, hier und da die Pflöcke etwas weiter zu stecken. Angeregt und durch viele wertvolle Fingerzeige gefördert wurde sie von Professor Ludwig Schiedermair im musikhistorischen Seminar der Universität Bonn.

Es obliegt mir die Pflicht, für Mitteilungen und Überlassung von Handschriften im besonderen zu danken: Der Staatsbibliothek in München, der Hofbibliothek in Wien, den Herren Dr. Wilh. Krabbe in Berlin, Custos Arno Reichert in Dresden, Dr. Rich. von Kralik in Wien, Domkapellmeister Herm. Spies in Salzburg und Geheimrat Prof. Dr. R. Meißner in Bonn.

Eine Weiterführung dieser vorläufig begrenzten Studien behalte ich mir für später vor. Die für den Historiker wichtigsten Fragen dürften freilich schon in der vorliegenden Arbeit in Angriff genommen sein.

I.

Mozarts Stellung zur Kirchenmusik im allgemeinen.

Als im 19. Jahrhundert durch die Anregungen der Romantiker sowie die Bemühungen Carl Proskes und seines Kreises der Geschmack in der katholischen Kirchenmusik sich gewandelt hatte, und an die Stelle der vielfach sinnlich heiteren und festlich rauschenden Instrumentalmessen die ernsten Klänge des Palestrinastils getreten waren, wurden zuweilen manche Anklagen gegen die kirchenmusikalischen Schöpfungen Mozarts erhoben. Sie seien nur auf Bestellung, mit Rücksicht auf bestimmte lokale Traditionen und den Geschmack gewisser kirchlicher Würdenträger und darum, so schloß man, ohne die innere Anteilnahme geschrieben, die einer Komposition erst den Stempel des echten Kunstwerks aufdrückt. Schon dem begeisterten Mozartverehrer E. T. A. Hoffmann erschienen des Meisters Messen, „die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm komponierte", als „beynahe seine schwächsten Werke". Haben sie sich doch auch nicht rein erhalten von der die Kirchenmusik in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstellenden „ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns"[1]. Noch in unserer Zeit findet H. Reimann, daß Mozart in seinen Messen, die er „ganz und gar unter dem beengenden Zwange äußerer Verhältnisse" geschrieben habe, „oft geradezu gedankenlos" erscheine, so wenig komme es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch die Musik wiederzugeben. Nur selten und ganz vereinzelt komme in diesen Werken der „Adel einer höheren Natur" zum Vorschein[2]. Am weitesten ist in solchen Anschuldigungen indessen wohl Thibaut, der geistreiche Heidelberger Rechtslehrer und feinsinnige Musikkenner, gegangen. „Mozart lächelte unverhohlen über seine Messen", so schreibt er in seinem Büchlein „Über Reinheit der Tonkunst"[3], „und mehrmals, wenn man eine Messe bei ihm bestellte, protestierte er, weil er nur für die Oper gemacht sei. Allein man bot ihm 100 Louisdor, und da konnte er nicht widerstehen, erklärte aber

[1] S. Hoffmanns Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik" in der Allgem. musikal. Zeitung Jahrg. XVI (1814) S. 577–584, 593–603, 611–619.

[2] Allgemeine Musikzeitung 1890 Nr. 4.

[3] 1. Aufl. Heidelberg 1825 S. 11.

lachend, was Gutes an seinen Messen sei, das werde er nachher schon für seine Opern von dorther abholen".

Daß „das scheinbar Tatsächliche dieser Äußerungen erfunden" und zwar „schlecht erfunden" sei, darauf hat schon Otto Jahn nachdrücklichst hingewiesen[1]. Auch in seinen dramatischen Werken hat Mozart nicht überall frei konzipieren können. Auch hier arbeitete er vielfach auf Bestellung und, wie es im 18. Jahrhundert allgemein üblich war, mit steter Rücksichtnahme auf die ausführenden Kräfte, ja manchmal vielleicht mit allzu willfähriger Anpassung an die Eigenheiten der vergötterten Gesangsvirtuosen. Zudem war er hier nicht selten an künstlerisch minderwertige Libretti gebunden. Und das alles hat doch den Flug seiner Phantasie nicht hemmen können. Ähnlich verhält es sich mit Mozarts Kirchenmusik. Betrachtet man sie nicht lediglich aus unserem heute so ganz anders eingestellten Empfinden heraus, sondern im Lichte ihrer Zeit, so wird man erkennen, daß auch hinter ihr der ganze Mozart steht.

Mozart hat wirklich nicht über sein kirchenmusikalisches Schaffen „gelächelt", sondern es nicht minder ernst genommen wie seine sonstige Kunst. Einer streng katholischen Familie entsprossen, war er, wie uns seine Briefe lehren, als Kind von Herzen fromm. In späterer Zeit, da er dem Einflusse des Vaters entwachsen war, mag sein Verhältnis zu dem überkommenen Glauben wohl etwas kühler geworden sein — das deutete er wenigstens nach den freilich mit Vorsicht aufzunehmenden Notizen von Joh. Friedr. Rochlitz[2] während seines Leipziger Aufenthaltes selbst an —; indessen gelegentlich fließt doch auch dem gereiften Manne noch das Bekenntnis einer unerschütterten katholischen Glaubensüberzeugung aus der Feder. So schreibt er nach seiner Heirat an den Vater, daß er schon seit geraumer Zeit mit Konstanze sowohl in die hl. Messe als zum Beichten und Kommunizieren gegangen sei — „und Ich habe gefunden, daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und Communicirt hätte als an ihrer Seite"[3]. In seinem letzten Lebensjahre will er „mit einer Kerze in der Hand in der Josephstadt mit der Prozession gehen"[4]. Wie mit dem Geiste der katholischen Kirche, so war Wolfgang Mozart auch mit den Formen ihres Kultus von Jugend auf innig vertraut. Als Sohn des erzbischöflichen Vizekapellmeisters hat er die Salzburger Dommusik schon frühzeitig aus nächster Nähe kennen gelernt und sich gewiß auch persönlich an den Aufführungen beteiligen dürfen. Auf den Reisen besucht er mit dem Vater eifrig die Kirchen, besonders wenn es feierliche Messen oder Vespern zu hören gibt[5]. Öfters berichtet er darüber nach Hause[6], mahnt auch wohl das „Nannerl": „Gehe fleißig nach Mirabell in die Litaneyen und höre das Regina coeli oder das Salve Regina"[7]. Zu Studienzwecken kopiert er sich eigenhändig gute Messen, Offertorien und Motetten, besonders solche,

[1] W. A. Mozart. 2. Aufl. Leipzig 1867 Bd. I. S. 271; 4. Aufl. 1905 S. 305.

[2] Allgem. musikal. Zeitung Jahrg. III S. 494 f., auch abgedruckt bei Nissen, Biographie W. A. Mozarts S. 659.

[3] Brief Wolfgangs an den Vater vom 17. August 1782 (Schiedermair, die Briefe Mozarts und seiner Familie, München und Leipzig 1914 Bd. II, S. 179).

[4] Brief Wolfg. Mozarts an seine Gattin vom 25. Juni 1791 (Schiedermair, Bd. II, S. 339).

[5] Vgl. besonders die Briefe Leopold Mozarts vom 1. Febr. 1764. (Schiedermair, Bd. IV, S. 221), 10. Febr. 1770 (III, 19), 19. Mai 1770 (III, 42), 1. Sept. 1770 (III, 68), 6. Okt. 1770 (III, 75).

[6] S. die Briefe Wolfgangs vom 25. April 1770 (I, 14), 29. Mai 1770 (I, 17), 4. August 1770 (I, 20), 6. Okt. 1770 (I, 25).

[7] Brief Wolfgangs an die Schwester vom 19. Mai 1770 (I, 16).

die im strengen Stil geschrieben sind[1]. Bis in die letzten Lebensjahre bleibt sein lebhaftes Interesse der Kirchenmusik zugewandt. Für die Aufführungen im van Swietenschen Hause läßt er sich „Contrapuncte" von Eberlin und Michael Haydn nach Wien schicken und bittet auch um Übersendung von einigen der besten Kirchenstücke seines Vaters[2]. „Wenn ihm seine Gemahlin eine recht angenehme Überraschung an einem Familienfeste machen wollte, so veranstaltete sie im Geheim die Aufführung einer neuen Kirchen-Composition von Michael oder Joseph Haydn"[3].

„Der höhere pathetische Stil der Kirchenmusik" soll nach Nissen[4] stets Mozarts Lieblingsstudium gewesen sein. Bitter beklagt Mozart die zunehmende Verflachung, „die Veränderung des gusto" in der Kirchenmusik, die zur Folge habe, „daß man die wahre Kirchenmusik — unter dem Dache — und fast von Würmern gefressen — findet"[5]. Unangenehm berührt zeigt er sich auch von der unter Erzbischof Hieronymus in Salzburg gebotenen Kürze des Gottesdienstes, die selbst für das feierlichste Pontifikatamt nicht mehr als drei Viertelstunden Zeit lasse. Diese Art von Kompositionen, schreibt er an P. Martini[6], verlange ein eigenes Studium, zumal da es sich um vollinstrumentierte Messen „mit Kriegstrompeten und Pauken" handle. Außer Eberlins und der beiden Haydn soll er Florian Gaßmanns Kirchenkompositionen geschätzt, Jomellis Arbeiten im alten Stil aber ablehnend beurteilt haben[7]. Holzbauers Kirchenstil spendet er uneingeschränktes Lob[8]. Eine Messe Fr. X. Richters ist nach seiner Ansicht „charmant geschrieben"[9]. Daß er die Kirchenmusik Abt Voglers scharf verurteilte[10], mag man schließlich auf die Rechnung des Mannheimer Parteigezänks und der Beeinflußung durch Voglers Gegner schreiben. Aber auch anläßlich einer Messe von Paul Grua, die er im Jahre 1780 in München hörte, schreibt er: „von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halb Dutzend Componieren"[11]. Selbst eine Messe des gefeierten Naumann, die während seines Dresdener Aufenthaltes unter

---

[1] 9 Sätze aus einem dreistimmigen kanonisch gearbeiteten Stabat mater vom Marchese Ligniville, das 1767 in Florenz gestochen wurde, 2 Pignus futurae gloriae aus Litaneien von Mich. Haydn (s. darüber Köchel, Chronolog.-themat. Verzeichnis sämtl. Tonwerke W. A. Mozarts, 1. Aufl., Leipzig 1862, S. 523); ferner eine Reihe von Kirchenkompositionen Mich. Haydns und Joh. Ernst Eberlins (aufgeführt bei Jahn, W. A. Mozart 2. Aufl., Bd. I, S. 239, 4. Aufl., S. 270).

[2] Vgl. die Briefe Wolfgangs vom 4. Jan. 1783 (Schiedermair Bd. II, S. 208), 12. März 1783, (II, 217) und 29. März 1783 (II, 219).

[3] So berichtet Nissen (S. 690 f.), der hinsichtlich derartiger Erinnerungen Konstanzes wohl zuverlässiger Gewährsmann ist.

[4] Biographie W. A. Mozarts S. 554.

[5] Brief an den Vater vom 12. April 1783 (Schiedermair, Bd. II, S. 220). Beeinflußt ist die hier vorgetragene Ansicht Wolfgangs augenscheinlich durch die archaisierenden Neigungen van Swietens.

[6] „la nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia, e sempre piu, che una Messa con tutto Il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all' Epistola, l'offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed agnus Dei ed anche la piu solenne, quando dice La Messa il Principe stesso, non ha durare che al più longo 3 quarti d'ora. ci vuole un studio particolare per questa sorte di Compositione. e che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe die guerra Tympani x" Brief vom 4. Sept. 1776 (Schiedermair, Bd. I, S. 52 f.).

[7] Nissen, S. 660 ff. vgl. auch Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. III, S. 493.

[8] „Holzbauer schreibt sehr gut. einen guten kirchen styl." Brief vom 4. Nov. 1777 (Schiedermair, Bd. I, S 104).

[9] Brief vom 26. Okt. und 2. Nov. 1778 (Schiedermair, Bd. I, S. 266).

[10] Brief vom 20. Nov. 1777 (Schiedermair, Bd. I, S. 120).

[11] Brief vom 13. Nov. 1780 (Schiedermair, Bd. II, S. 7).

des Komponisten Leitung aufgeführt wurde, findet er sehr mittelmäßig[1]. Eine Messe eines Musikers, der mit offenbarem Talente für die komische Oper begabt, jedoch als Kirchenkomponist angestellt war, parodierte er nach Rochlitz' Bericht auf die ergötzlichste Weise[2].

Mit dem eigenen kirchenmusikalischen Schaffen beginnt Mozart schon sehr früh. Im Alter von zehn Jahren macht er sich an die Komposition seiner ersten Messe, die indessen nicht über das Kyrie hinausgedeiht[3]. Er freut sich, daß er in Salzburg durch die Stellung seines Vaters Gelegenheit hat, soviel für die Kirche zu schreiben, wie er will[4]. Und diese Gelegenheit nützt er mit allem Eifer: Das beweist die stattliche Anzahl der in den wenigen arbeitsreichen Salzburger Jahren entstandenen Messen, Litaneien und Vespern. Nach seiner Übersiedelung in die österreichische Kaiserstadt komponiert Mozart nur wenig mehr für die Kirche; denn das Wien der Josephinischen Zeit hatte ja kaum noch Raum für feierliche musikalische Gottesdienste[5]. Um ein Gelübde einzulösen, gedenkt er nach seiner Verbindung mit Konstanze in Salzburg eine neue Messe aufzuführen[6]. Diese Messe, die leider als Torso hinterlassene große C moll-Messe[7], ist der vielleicht treffendste Beweis für das innere Herzensverhältnis Mozarts zur Kirchenmusik. Den Ausgang seines Lebens verklären endlich gleich Klängen aus einer anderen Welt das Ave verum corpus und das Requiem.

Schon aus der Selbstsicherheit, mit der Mozart über Kirchenkompositionen anderer

---

[1] Brief vom 16. April 1789 (Schiedermair, Bd. II, S. 293).

[2] Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. I, S. 116; auch bei Nissen, S. 657 ff. abgedruckt.

[3] Das Kyrie K.-V. 33, dessen Autograph die Aufschrift trägt: „Mese à Paris le 12. juni di Wolfgang Mozart 1766."

[4] „Il mio Padre è Maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio." Brief an P. Martini vom 4. Sept. 1776 (Schiedermair, Bd. I, S. 52).

[5] „Bey der neuen Anordnung des Gottesdienstes im Jahre 1783 ist die figurierte und Instrumentalmusik aus den Kirchen zu Wien ganz verbannt worden. Nur bloß in der Kaiserl. Hofkapelle werden noch Messen in Musik aufgeführt; und bey St. Stephan wird, wenn der Kardinal-Erzbischoff pontificirt, noch musicirt, er muß aber die Musik besonders bezahlen. Statt der Musik sind in den Kirchen deutsche Gesänge eingeführt worden, welche unter der Messe von der Gemeinde gesungen werden." Friedr. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781, 4. Bd., Berlin und Stettin 1784, S. 549 f. Nach der aktenmäßig belegten Darstellung Wilh. Bäumkers (Das kathol. deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. III, Freiburg 1891, S. 16 f.) scheint allerdings die figurierte und Instrumentalmusik infolge der Vorstellungen des Erzbischofs aus den Wiener Kirchen doch nicht „ganz verbannt" worden zu sein. Das Hofdekret vom 25. Hornung 1783 bestimmt nämlich unter anderem: „Täglich wird in jeder Pfarrkirche nur eine Segensmesse, an Werktagen mit Aussetzung des Ciboriums, an Sonn- und Feiertagen aber mit Aussetzung der Monstranz abgehalten, wobei der vorgeschriebene Normal-Meßgesang mit der Orgel abgesungen wird. An Sonn- und Feiertagen wird in jeder Pfarrkirche das Hochamt mit Instrumentalmusik, oder wo keine dergleichen ist, choraliter gehalten." Im „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796. Im von Schönfeldischen Verlag" (zitiert bei Richard von Kralik, Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Musica Divina, Monatsschrift für Kirchenmusik IV. Jahrg. 1918, S. 53) heißt es: „Die Instrumentalmusik ist halb für erloschen zu achten. Man hört sie in Pfarrkirchen nur des Sonntags, in den übrigen Kirchen aber nur Festtags. Jede Pfarrkirche hat ihr eigenes Personale, das zur Kapelle gehört, und sie wird nicht besonders bezahlt." — Ähnlich wie bei Mozart tritt auch bei Joseph Haydn während der Josephinischen Ära eine Pause im kirchenmusikalischen Schaffen ein, und zwar von der Mariazeller-Messe (1782) bis zum Jahre 1796. Vgl. C. F. Pohl, Joseph Haydn I, 2 Leipzig 1882, S. 132 f.

[6] Nissen, S. 476; vgl. dazu den Brief Wolfgangs an den Vater vom 4. Januar 1783 (Schiedermair, Bd. II, S. 241).

[7] K.-V. 427.

Musiker urteilte und zuweilen scharf aburteilte, erhellt, daß er das eigene Schaffen für die Kirche nicht gering einzuschätzen gesonnen war. Das bezeugen aber auch die wenigen authentischen Äußerungen, die er über diesen Zweig seiner künstlerischen Tätigkeit gegeben hat. Während der Münchener Idomeneo-Zeit bittet er den Vater um Übersendung einiger seiner Messenpartituren: „den graf Seeau wird nächstens dem Churfürsten etwas davon sagen — ich möchte, daß man mich in diesem styl auch kennen lernte“[1]. Als er sich im Jahre 1790 um die zweite Hofkapellmeisterstelle bewirbt, hebt er eigens hervor, daß er sich von Jugend auf den Kirchenstil ganz zu eigen gemacht, während „der sehr geschickte Kapellmeister Salieri“ sich nie dem Kirchenstil gewidmet habe[2]. Und auch in seinem, dem letzten Lebensjahre entstammenden Gesuch, dem alternden Kapellmeister Hoffmann an St. Stephan adjungiert zu werden, weist er nachdrücklich auf seine „im Kirchenstyl ausgebildeten Kenntnisse“ hin, die ihn „vor anderen“ zu wirklichen Diensten in dieser Stellung befähigen würden[3].

II.

Die einzelnen Werke.

1. Madrigal „God is our Refuge“ für 4 Stimmen a cappella. K.-V. 20. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 6.

In der letzten Zeit ihres Londoner Aufenthaltes besuchte die Familie Mozart das British Museum. Wie die Salzburger-Zeitung vom 6. August 1765 in einer vom 5. Juli datierten Londoner Korrespondenz meldet, erbat sich die Museumsverwaltung bei dieser Gelegenheit nicht nur den Stich Delafosses nach dem von Carmontelle gemalten Mozartschen Familienbilde, sondern auch die gedruckten Sonaten Wolfgangs, sowie einige seiner Originalmanuskripte, darunter einen kleinen vierstimmigen Chor auf einen englischen Text. Das Autograph dieses Chores, des ersten, soviel wir wissen, den Mozart komponierte, befindet sich noch heute im Besitze des British Museum. Es ist überschrieben:

Chorus by Mr: Wolfgang Mozart
1765

Die Komposition ist ein „Sacred Madrigal“ über die dem 46. Psalm entnommenen Worte „God is our Refuge and Strength, a very present help in trouble“. Ob die Melodie eine gegebene war, wie Jahn[4] vermutet, wird sich schwerlich nachweisen lassen; die Struktur des Stückes spricht nicht dafür. Der archaisierende Stil der Komposition, der sich schon im Notenbilde ($^3/_2$-Takt) verrät, kam dem stark konservativ gerichteten englischen Geschmack entgegen. Im Jahre 1741 war in London die Madrigal Society gegründet worden, und die Pflege des a cappella-Gesanges im alten strengen Stil war weit verbreitet. Unerklärlich ist mir die neuestens von Wyzewa-St. Foix aufgestellte Behauptung[5], der kleine Mozart habe, „um eine Probe seines Könnens zu geben“, in diesem Chore „une véritable fugue“ liefern wollen. Von den „entrées

[1] Brief vom 13. November 1780 (Schiedermair, Bd. II, S. 7).
[2] Briefentwurf aus der ersten Hälfte des Mai 1790 (Schiedermair, Bd. II, S. 314).
[3] Schiedermair, Bd. II, S. 330.
[4] W. A. Mozart, 2. Aufl., Bd. I, S. 42 (4. Aufl., S. 48).
[5] W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre. Paris 1912, Bd. I, S. 133.

régulières" finde ich keine Spur. Wenn auch in der Theorie der Zeit noch die Fuga irregularis oder impropria herumspukte — ein Begriff, der jedwede Imitationstechnik mit sukzessiven Stimmeneinsätzen umfaßt[1] — so würde es doch damals wohl so wenig wie heute einem Musiker beigefallen sein, das Stück schlechthin als Fuge anzusehen. Und wie sich insbesondere der 8—9jährige Wolfgang Mozart eine Fuge vorstellte, zeigt uns deutlich das in regelmäßiger Quintenbeantwortung angelegte Fugenbruchstück seines Londoner Skizzenbuches[2]. Darum erscheint es ausgeschlossen, daß Leopold Mozart, wie Wyzewa-St. Foix vermuten, mit der „Fuge à 4 Voci" in dem 1768 geschriebenen Verzeichnis der Werke seines Sohnes[3] unser Madrigal gemeint habe. Deutlich läßt das Stück eine dreiteilige Gliederung erkennen. Zwischen die polyphon gehaltenen in g moll stehenden Anfangs- und Schlußpartien schiebt sich ein fünftaktiges ruhiges Mittelsätzchen mit einschmeichelnden Terzengängen in B dur ein. Diese Anlage, besonders die weichen Terzen im Mittelteil sind charakteristisch für Wolfgang Mozart. Das kontrapunktische Geschick des neunjährigen Knaben müßte Bewunderung erregen, wüßte man nicht auf Grund des von satztechnischen Schnitzern wimmelnden Londoner Skizzenbuches zur Genüge, wieviel die Hand des Vaters geholfen und verbessert haben muß, ehe „Woferls" Entwurf die sicher abgerundete Form erhielt, die uns leider allein erhalten ist[4].

2. Kyrie für 4 Singstimmen und Streichquartett K.-V 33. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 1.

Es scheint, daß sich Wolfgang kurz vor der Abreise von Paris im Sommer 1766 mit dem Gedanken getragen hat, eine Messe zu schreiben, die dann wohl in der Heimat zur Aufführung kommen sollte. Das Autograph des kleinen Kyrie in F dur K.-V. 33 trägt nämlich die sonderbare Überschrift „Mese à Paris le 12 juni di Wolfgang Mozart 1766". Die Ausführung dieses Planes ist allerdings nicht über das Kyrie hinausgediehen. Für Paris kann der Knabe sein Werk wohl kaum bestimmt haben. Denn einerseits deutete der Vater seinem Freunde Hagenauer am 9. Juni an, daß er mit seiner Familie die französische Hauptstadt in Kurzem verlassen werde[5]; andererseits gab es in Paris damals wohl kaum noch Hochämter mit durchkomponierten Ordinarium missae. Seit Louis XIV. hatten sich die messes basses solennelles dort eingebürgert, in denen etwa eine Motette „à grand choeur" oder eine Kirchenkantate aufgeführt wurde und im übrigen dem Orgelspiel ein breiter Raum gelassen war[6]. Wie Leopold Mozart am 1. Februar 1764 an Frau Hagenauer schrieb, war er

[1] „Eine Fuga Irregularis oder Impropria ist auch jene imitierte Fuga, wann der Gefährt dem Führer nicht legaliter respondieret, sondern das Subjectum oder Thema entweder in der Secund, Terz, Quart, Quint, Sext und Septima imitiert, dergleichen Muster bei erstberührtem Bononcini nachzusehen seynd." Meinrad Spieß, Tractatus Musicus Compositorio-Practicus. Augspurg 1746, S. 136. Vgl. auch Joh. Gottfr. Walthers „Musikalisches Lexicon", Leipzig 1732.

[2] Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Leipzig ohne Jahr.

[3] Das Original war im Besitze des im Jahre 1911 gestorbenen Ch. Théod. Malherbe in Paris. Ein Abdruck bei Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. II, S. 860.

[4] Vgl. A. Heuß' Besprechung des Londoner Skizzenbuches in der Zeitschrift d. Internat. Musikgesellschaft, Jahrg. X, S. 181.

[5] Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, Bd. IV, S. 257.

[6] Vgl. Amédée Gastoué, La musique d'église. Études historiques, esthétiques et pratiques. Lyon 1911, S. 231 f. Während der feierliche katholische Gottesdienst in seinem innersten Wesen ein lebendiges

in Versailles täglich mit seinem „kleinen Mann" „in die königl. Capelle zu der königs Messe gegangen um die chor zu hören in der Mottet, die allezeit gemacht wird". Die Chöre, die der Vater alle „gut und recht gut" nennt, während er die Soli „leer, frostig und elend, folglich französisch" findet[1], werden gewiß auf das empfängliche Gemüt des Knaben ihren Eindruck nicht verfehlt haben. In der Tat stellt sich auch unser Kyrie als ein Niederschlag solcher wiederholter Eindrücke dar. In seiner knappen, leicht übersichtlichen Fassung, der kurzgliedrigen Melodik und der prägnanten sarabandenartigen Rhythmik atmet das Werkchen französischen Geist. Baß und Mittelstimmen zeigen wenig individuelles Leben. Das rein musikalische Element greift überhaupt nirgendwo weiter aus, sondern scheint dem rhetorischen untergeordnet; stellenweise[2] kann man direkt von einer Déclamation chantée sprechen. Die Form ist dreiteilig — ABA — mit einer kurzen Coda. Die Ecksätze kontrastieren in ihrer harmonischen Einfachheit glücklich mit dem modulatorisch bewegten Zwischenglied. Der Teil A, der zuerst auf einem Orgelpunkt in der Tonika basiert, vertauscht diesen bei seiner Wiederkehr mit einem Orgelpunkt in der Dominante. Das Streichquartett geht meist mit den Singstimmen. Trotz der augenfälligen Beschränkung in der

---

In- und Miteinanderwirken des zelebrierenden Priesters und des die Gemeinde repräsentierenden Chores verlangt, so daß in der missa cantata Gesänge des Chores und Gesänge des Zelebranten miteinander wechseln, so daß ferner der Chor nur solche Texte zu singen hat, die der Priester am Altare betet, auch manche Stücke fortsetzt, die jener intoniert, wurde in den messes basses solennelles der Gesang des Priesters ausgeschaltet (stille Messe) und auf dem Chore irgend eine mehr oder minder geistliche, jedoch mit der Liturgie der Messe ganz unzusammenhängende Musik aufgeführt. Über die damalige kirchenmusikal. Praxis in Frankreich siehe noch R. Hohenemser, Luigi Cherubini, Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1913, S. 329 und die dort zitierte Schrift von A. Adam, Derniers souvenirs d'un musicien. — Die messes basses solennelles blieben indessen nicht auf Frankreich beschränkt: Burney fand sie in Turin und Nicolai in Bamberg. - Burney umschreibt ihr Wesen: „The king, the royal family, and the whole city [Turin] seem very constant in their attendance at mass; and all their devotion is silently performed at the Messa Bassa, during the symphony*. On festivals Signor Pugnani, or the Bezozzis play a solo, and sometimes motets are performed with voices." Nicolai gibt folgende eingehende Schilderung: „Die Messe selbst war eine stille Messe, nicht eine Messe in Musik, wovon verschiedene Theile von den Sängern gesungen und mit Musik begleitet werden. Dennoch aber ward während der Messe eine Musik gemacht, die gar nicht zu derselben gehörte. Zuerst präludierte ein Organist auf einem Positive, das eben keinen sonderlichen Klang hatte, in altväterischer Tischerscher oder Kobergerscher Manier. Die Fürstl. Hofkapelle, die aus 10 Violinen, 2 Bratschen, Hoboen, Waldhörnern, Violoncellen, 2 Violonen, 1 Fagott bestand, spielte darauf eine Symphonie, etwa im Abelschen Geschmack, sangbar und schön. Die Exekution war eben nicht vorzüglich, aber doch gut, besonders die Bässe sehr distinkt. Darauf sang Madame Frakassini, die Gattin des Kapellmeisters, knieend eine tüchtige Bravourarie, etwa im Geschmack von Traetta ... Diese Opernarie ward nicht mit einem Flügel, wie es eigentlich seyn sollte, sondern auf einem Flötengedackt des Positivs akkompagniert. Nachdem die Arie geendigt war, und der Organist wieder ein wenig gedudelt hatte, kam eine beynahe komische Sinfonie, während welcher die Sängerin sehr andächtig in ihrem Gebetbuche las und ihren Busen bekreuzte; darauf kam ein Andante, das (wie einmal jemand sagte) nicht viel, aber doch wenig war; endlich wieder ein Schlendrians-Allegro. Mir kam es, besonders unter einem so streng religiosen Fürsten sehr sonderbar vor, daß der Gottesdienst durch Opernmusik gestört ward, die gar nicht dahin gehörte. Indessen schien die Musik eigentlich niemand zu stören." (Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. 1.Bd., 3. Aufl., Berlin und Stettin 1788, S. 134 f.)

* [The morning service of the church here is called Messa bassa, when the priest performs it in a voice so little louder than a whisper, that it cannot be heard through the instruments. (The present state of music in France and Italy, London 1771, S. 63.)]

1 Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, Bd. IV, S. 221 f.

2 Besonders Takt 15—20.

Wahl der musikalischen Mittel weist dieses Kyrie, wie Jahn mit Recht sagt[1], „in seiner Haltung und Stimmung, wie in dem reinen Wohlklang bestimmter auf den späteren Mozart hin, als die meisten Kompositionen der Knabenzeit". Der Vater scheint auch hier bei der kunstgerechten Ausarbeitung von Wolfgangs Entwurfe noch haben mithelfen müssen. In dem teilweisen autographen Manuskript der Königl. Bibliothek in Berlin setzt die wahrscheinlich von Leopolds Hand herrührende Baßbezifferung genau dort ein wo die harmonischen Schwierigkeiten beginnen.

3. Offertorium in festo S. Benedicti „Scande coeli limina" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. K.-V. 34. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 17.

Das Proprium missae, der älteste und ehrwürdigste Bestandteil der katholischen Meßliturgie, wurde in der kirchenmusikalischen Praxis des 18. Jahrhunderts mit der größten Willkür behandelt. Einzelne Teile desselben überging man kurzerhand und ersetzte sie durch Instrumentalmusik: durch Symphonien, Konzerte oder Kirchensonaten. So wurden im Salzburger Dom zwischen der Epistel und dem Evangelium an Stelle des Graduale Kirchensonaten „zum Ärgernis andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgeleiert"[2]. Der junge Dittersdorf spielte in Bologna beim Graduale ein Violinkonzert[3]. In den Teilen des Propriums aber, die man beibehielt und für Solo oder Chor komponierte, band man sich meist gar nicht an die vorgeschriebenen Texte des jeweiligen Offiziums. Selbst Michael Haydn, der doch, vom Erzbischof Hieronymus als Reformator berufen, „zur Verbannung der Symphonien" seine Gradualien schaffen sollte, erhielt den Auftrag, „etwas anderes nach beliebigem Worttexte zu schreiben"[4]. Von der ihm zugestandenen Freiheit hat er auch nicht selten Gebrauch gemacht und irgend einen Abschnitt aus dem Brevier des Tages (meist aus dem Kapitel der Non) seiner Komposition zu Grunde gelegt[5].

Unter den Stücken des Proprium missae wandte sich das kirchenmusikalische Schaffen des 18. Jahrhunderts mit sichtlicher Vorliebe dem Offertorium zu. Hier ließen ja auch die Funktionen am Altare Raum für eine umfangreichere Komposition. Bei keinem höheren Kirchenfeste durfte neben der Instrumentalmesse die Offertorieneinlage oder Motette[6] fehlen, in der dann wohl die Kunst des Solosängers wie der Glanz des Orchesters gipfelten. Mit den gleichnamigen Kompositionen der Palestrinazeit hatte diese Motette nichts gemein. Sie hatte sich in Italien zu einer gewöhnlich „aus zwoen Arien und zweyen Recitativen" bestehenden und mit einem Alleluja abschließenden, förmlichen „lateinischen, geistlichen Solocantate" entwickelt, die von

[1] W. A. Mozart, 2. Aufl., Bd. I, S. 46; 4. Aufl., S. 55.

[2] Biographische Skizze von Michael Haydn. Salzburg 1808, S. 18. Vgl. auch Mozarts Brief vom 4. Sept. 1776. Bekanntlich haben sich siebzehn solcher Kirchensonaten aus Mozarts Feder erhalten. Eine Reform setzte erst im Dezember 1783 ein. Seit dieser Zeit komponierte Michael Haydn auf das Geheiß des Erzbischofs Hieronymus von Colloredo regelmäßig auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres Gradualien.

[3] Karl Ditters von Dittersdorfs Lebensbeschreibung. Leipzig 1801, S. 110 ff.

[4] Biographische Skizze von Michael Haydn a. a. O.

[5] Vgl. A. M. Klafsky, Michael Haydn als Kirchenkomponist im 3. Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Leipzig/Wien 1915, S. 21.

[6] Die Bezeichnungen Offertorium und Motette wurden damals vielfach promiscue gebraucht. Vgl. Mozarts oben erwähnten Brief an P. Martini.

einem virtuosen Sänger vorgetragen wurde[1]. In Deutschland wo auch der Chor an ihr beteiligt war, wurde dem Komponisten mehr Freiheit in ihrem Aufbau gelassen. Auffallend ist es, daß man in der Motette sowohl diesseits als jenseits der Alpen unbedenklich Formen pflegte, die sonst im Kirchenstil insbesondere im Stil der Messe kaum zulässig schienen, so das Rezitativ und die völlig ausgebildete Da capo-Arie, die meist mit reichem Koloraturenschmuck und oft auch mit einer Kadenz bedacht war[2].

Eine Offertorienmotette im Sinne ihrer Zeit ist auch Mozarts Offertorium in festo St. Benedicti. Statt des liturgischen Textes legt es einen Text in gebundener Rede zu Grunde, der wohl von einem Ordenspoeten eigens als Festoffertorium gedichtet wurde. In Inhalt und Form ist dieser Text ein echtes Produkt seiner Zeit. Er stellt die Apotheose des hl. Benedictus in einer Weise dar, die uns lebhaft an die Spätbarock-Altäre mit ihren verzückten, von zahlreichen Putten umgebenen Heiligengestalten erinnert. Die Seele des Verklärten schwebt zum Himmel empor, von fackeltragenden Engeln geleitet, während die auf Erden zurückbleibende Schar der Jünger in bewegten Worten klagt, daß sie nun verwaist sei. Aber der Heilige tröstet sie mit dem Versprechen seines Schutzes und der endlichen Wiedervereinigung im Himmel. Die poetische Form mit ihren kurzen gereimten Versen

Scande coeli limina,
Anima sanctissima,
Per lampadum luces
Quos superi duces
Itineris obviam dant etc.

kommt der Vorliebe jener Zeit für eine symmetrische arioso Melodiebildung soweit wie möglich entgegen.

Texte von ganz ähnlicher Physiognomie finden sich zahlreich in den Offertoriensammlungen, mit welchen die Ordenskomponisten der südbayrischen und schwäbischen Benediktiner- und Prämonstratenserklöster, ein Marian Königsperger[3], Valentin Rathgeber[4], Isfried Kayser[5] den kirchenmusikalischen Markt versorgten. Der musikalische Stil dieser Werke zeigt eine stark zum Volkstümlichen neigende Melodik, die oft geradezu trivial wird, auf einfachster, meist homophoner harmonischer Grundlage. Die

---

[1] S. Joh. Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, S. 288.

[2] Vgl. Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Leipzig 1911, S. 11 und 126.

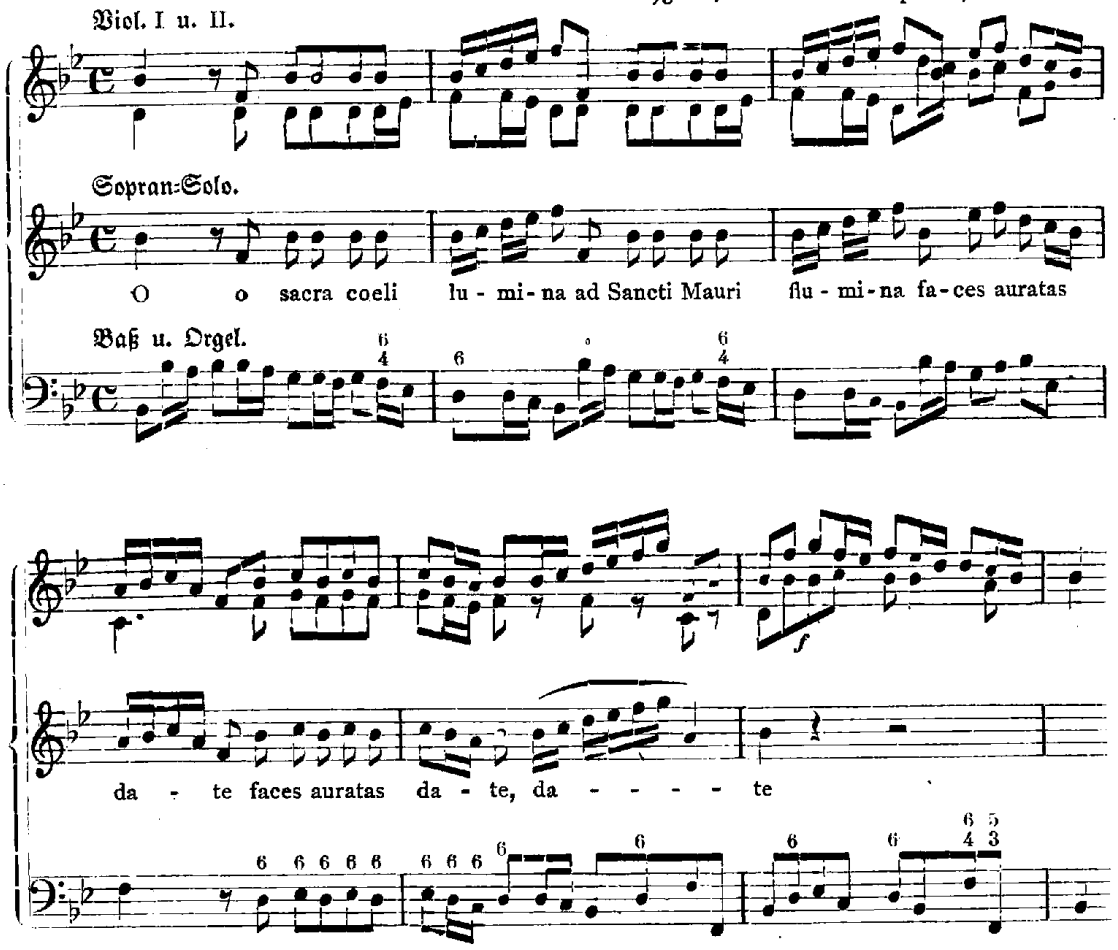
[3] Philomela suaviter decantans laudes divinas sive VIII Offertoria pro omni tempore et variis solemnitatibus etc. Regensburg 1741. Über Königsperger s. E. von Werra im Kirchenmusikal. Jahrbuch. Regensburg 1897, S. 32 ff.

[4] Holocaustoma ecclesiasticum coelo et mundo oblatum continens offertoria festivalia XXXXXX Augsburg 1734 und 1735.

[5] XII Offertoria solemnia de Communi Sanctorum. Augsburg 1748. — Es scheint sich jedoch auch Widerspruch gegen einzelne Texte erhoben zu haben; denn Rathgeber bemerkt im Vorwort seiner Holocaustoma: „Textus ut plurimum desumpsi ex Breviario et Missali, utpote communes et magis intelligibiles, ne quisquam habeat causam strepitandi contra textus.“ Die Benediktinerkomponisten aus St. Blasien, Remig. Klesatl und Mart. Gerbert halten sich in ihren XXIV Offertoria solemnia in festis Domini B. Virginis et quorumvis Sanctorum, Augsburg 1747 fast durchweg an dem Missale und dem Brevier entnommene Prosatexte, welche sie stellenweise auch zu Arien in freierer Form verarbeiten.

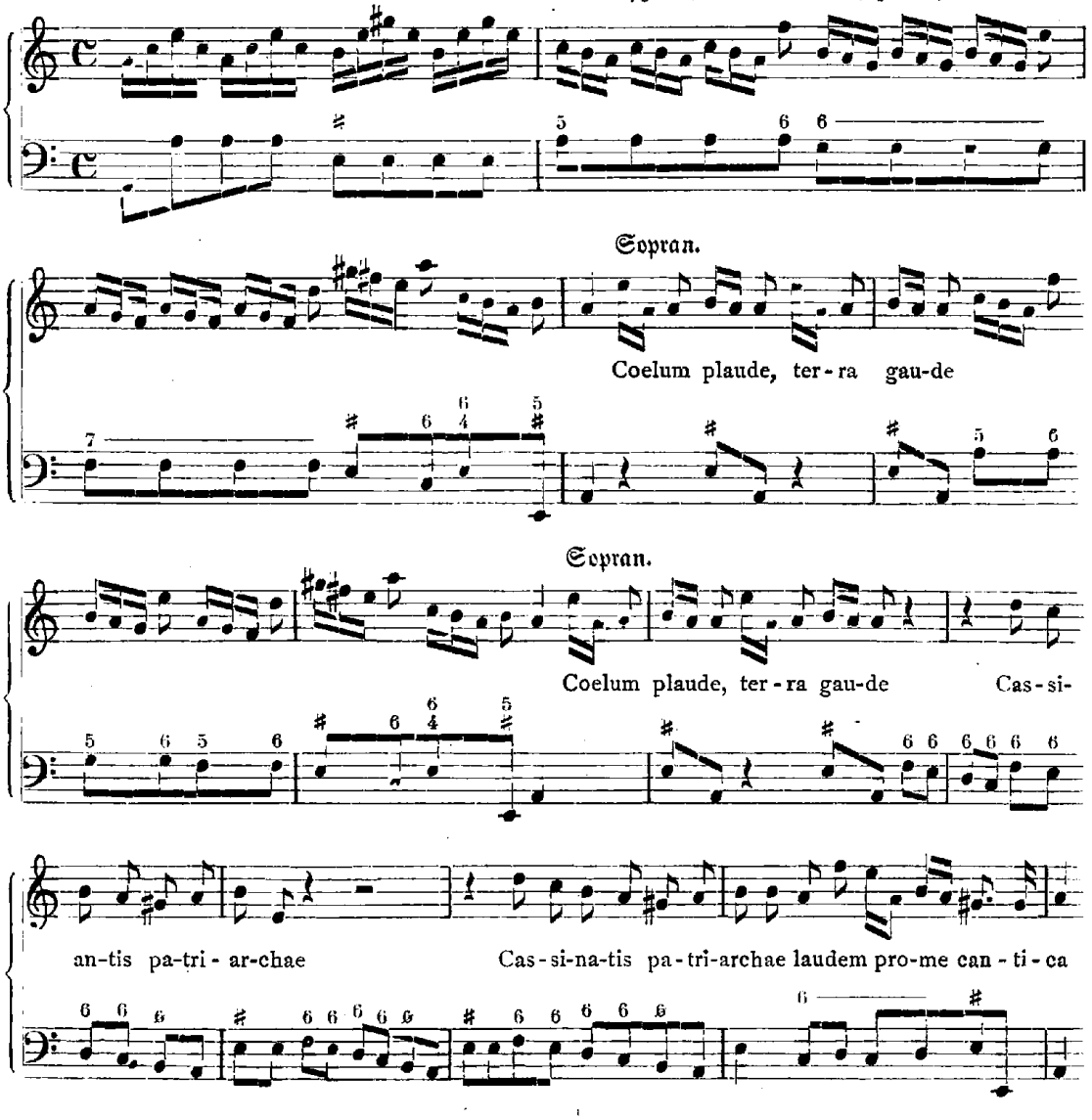
Koloratur ist vielfach recht steif und eckig. Als „Aria" bezeichnete Sologesänge, auch regelrechte Da capo-Arien finden sich zahlreich. Im übrigen sind die ziemlich ausgedehnten Kompositionen frei aufgebaut. Häufig wechseln kurze Soli verschiedener Stimmlage mit Chortuttis. In Königspergers Philomela folgt in der Regel auf eine Da capo-Arie ein kurzer Chor, vielfach nur über das Wort Amen oder Alleluja. Instrumentiert sind alle diese Festoffertorien für 2 Violinen, Baß und Orgel, wozu noch 2 Trompeten und Pauken ad libitum kommen. Eine Komposition Königspergers — siehe Anhang Beilage I — sowie ein Paar Proben aus Rathgebers Holocaustoma mögen dies illustrieren:

Rathgeber, Holocaustoma pars I, Nr. XIII.

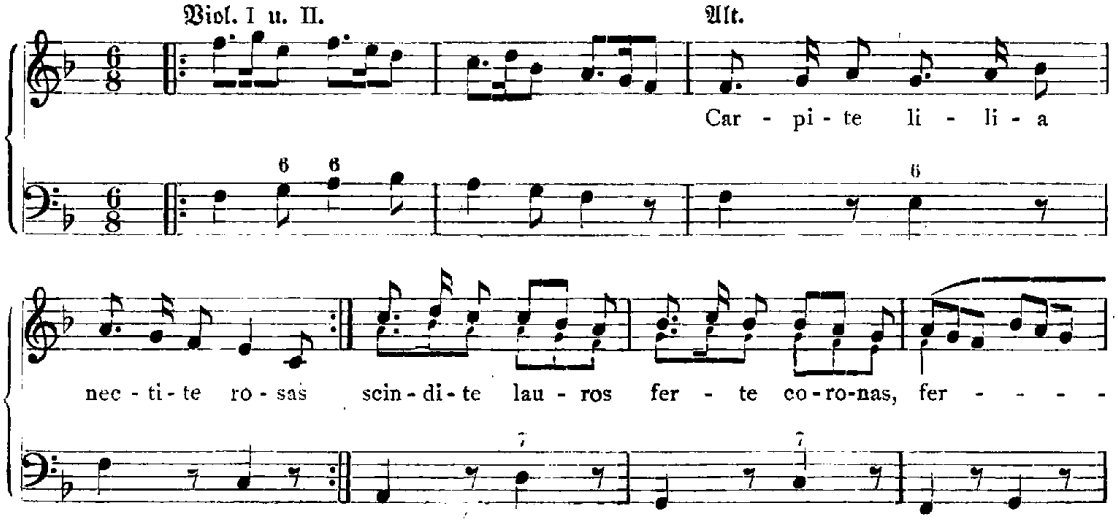


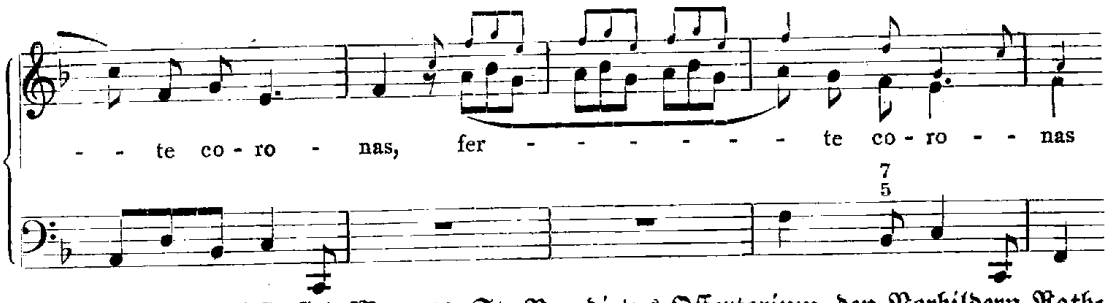
Sogleich wiederholt der vierstimmige Chor die Phrase, wobei das Orchester durch 2 „litui" — augenscheinlich nicht Zinken, sondern Trompeten — verstärkt wird. Darauf übernimmt ein Altsolo ebenfalls mit nachfolgendem Chortutti dieselbe Melodie in der Dominante für die drei folgenden Verszeilen „Ad solida haec flumina Virtutis sacrae culmina Mentes vestras aptate". Ein kurzes Seitenthema (Sopransolo und Chor) wendet sich nach g moll. Endlich schließt der Chor mit dem ersten Thema in der Tonika den Satz ab. Als zweiter Teil folgt ein Duett für Alt und Tenor von 29 Takten. Den dritten und letzten Teil bildet ein Chor von 27 Takten.

Viol. I u. II. Aria. Aus Rathgeber, Holocaustoma, pars I, Nr.XVIII.



Auf diese Sopran-Arie folgt unmittelbar ein Rezitativ und eine Arie für Alt.





Stilistisch schließt sich Mozarts St. Benedictus-Offertorium den Vorbildern Rathgebers, Kayſers, und besonders Königspergers an, wenngleich nicht zu verkennen ist, daß das Werk des Knaben sie wenigstens in der Arie an Frische und Anmut weit übertrifft.

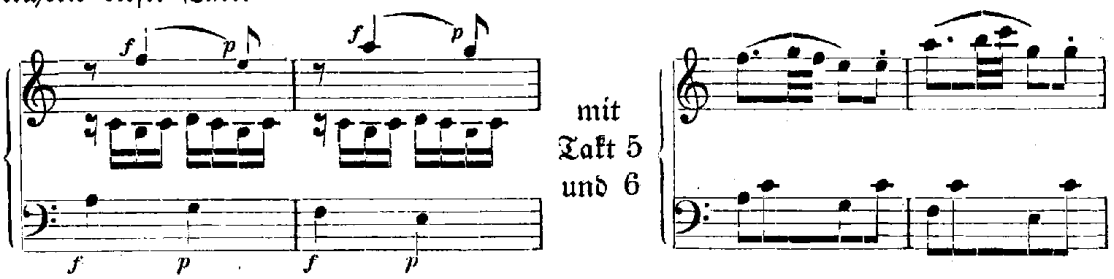
Professor Schafhäutl verlegt[1] die Entstehung dieses Offertoriums auf Grund einer Tradition, die auf den Altöttinger Hofkapellorganisten Max Keller zurückgeht, in die Zeit eines Besuches der Familie Mozart im Benediktinerkloster Seeon kurz nach der Rückkehr aus Paris. Und zwar habe nach Keller der Knabe auf eine zufällige Bemerkung des Abtes bei Tische hin, daß es an Offertorien für das Benediktusfest fehle, den Speisesaal im ersten freien Augenblick verlassen und, auf die Fensterbrüstung zur rechten Hand der Tür gegenüber gelehnt, das Stück mit Bleistift niedergeschrieben. Mag diese Erzählung auch einen historischen Kern enthalten, so wie sie vorliegt, erscheint sie legendenhaft aufgeputzt. Wer hatte dem jugendlichen Komponisten den Text gegeben und übersetzt? Denn das fertige Werk (besonders die Stelle „Sed quaeso? quid nati? quid tacti amore? usw.) läßt deutlich erkennen, daß Wolfgang die Dichtung genau verstanden hatte, was er, auf die eigenen lateinischen Sprachkenntnisse angewiesen, damals sicher nicht vermocht hätte.

Die Komposition zerfällt in eine Aria für Sopran, die von den beiden Geigen, dem Baß und der Orgel begleitet wird, und einen Chorsatz, in welchem noch 2 Trompeten und die Pauken zum Orchester traten. Merkwürdigerweise schildert die Arie die Empfindungen der Jünger, während die Worte des Heiligen selbst dem Chore anvertraut sind. Indessen ertönen diese Worte des Heiligen: „Cara o pignora protegam vos, coeli ut patria societ nos“ zunächst in einem Unisono der Bässe, worauf der Chor sie von protegam oder coeli aus immer wieder aufgreift und wie begeistert wiederholt. Dieser eine Zug läßt schon den zukünftigen großen Dramatiker ahnen. Die melodisch ungemein ansprechende Arie hat, wenn auch in kleinen Dimensionen, die regelmäßige dreiteilige Da capo-Form. Der Mittelsatz ist allerdings mehr rezitativischer Art. In seiner zerrissenen Deklamation und der meist aus verminderten Septimen-Akkorden und Molldreiklängen gewobenen, fortwährend modulierenden und in einen phrygischen Schluß auslaufenden Harmonik spiegelt sich mit bemerkenswerter Treue der Schmerz des Abschiednehmens. Auffällig sind im Nachsatz des Hauptthemas (Takt 5—8) die fein abgewogene Mannheimerisch anmutende Dynamik und im Takt 18 und 19 die kecken Violintriller. — Der kleine Komponist, der (wohl unter des Vaters Leitung) die leichte Form der Arie schon in so erstaunlichem Maße meistert, vermag sich in dem schweren kontrapunktischen Rüstzeug, mit dem er sich für den Chorsatz waffnet, nur ungeschickt und wie gezwungen zu bewegen. Aus der gefährlichen Polyphonie flüchtet er immer wieder schnell in den sicheren

[1] In der Vorrede des von ihm (München 1851) herausgegebenen Offertoriums K.-V. 72.

Schlupfwinkel der Homophonie. Der Chorsatz besteht aus vier durch die schon erwähnten Unisono-Stellen der Bässe deutlich geschiedenen Abschnitten und einer Coda. Das Schema ist ABABC. Der Abschnitt A ist ein kurzes Fugato über zwei im doppelten Kontrapunkt der Oktave stehende Themen; er moduliert beide Male von der Tonika zur Dominante hin. Der Abschnitt B ist ein kurzes Fugato über ein drittes Thema; er beginnt beide Male in der Dominante, in der er das erste Mal auch schließt, während er das zweite Mal in die Tonika zurückleitet. Die Coda ist bedeutungslos. In dem ganzen Satze herrscht eine sehr muntere und festliche Stimmung, die auch mit dem Maßstabe der damaligen Zeit gemessen, für eine Kirchenkomposition sich etwas allzu ungeniert gibt.

Wyzewa und St.-Foix haben darauf hingewiesen[1], daß sich die Figur der zweiten Geige aus dem 5. und 6. Takte der Aria in dem langsamen Satze der vierhändigen Klaviersonate B dur K.-V. 358 wiederfinde. Noch viel bemerkenswerter ist die Ähnlichkeit dieser Takte



im Finale der zweihändigen Klaviersonate K.-V. 330. Ins Gewicht fällt dabei auch die Identität der Tonart. Überhaupt läßt sich eine weitgehende Stilverwandtschaft des St. Benediktus-Offertoriums mit diesem Sonatensatz erkennen. Wyzewa und St. Foix verlegen die Sonate K.-V. 330 in die Zeit zwischen Juli und September 1778[2]. Köchel, der sie in das Jahr 1779 setzt, scheint einige Bedenken gegen eine so späte Datierung gehabt zu haben. Denn er schreibt[3]: „Die Handschrift im Autograph gehört bestimmt dem Schluß der 1770er Jahre an, so daß, wenn diese Komposition eine Jugendarbeit wäre, in dem Autograph eine spätere Abschrift vorliegen müßte". Vielleicht trägt ein genauer Vergleich der Sonate mit dem Offertorium dazu bei, Köchels Bedenken als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Ich meine, beide Kompositionen könnten zeitlich nicht allzuweit auseinanderliegen, wenn auch die Sonate später eine Umarbeitung erfahren haben mag.

4. Veni sancte Spiritus für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. K.-V. 47. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 7.

Otto Jahn und nach ihm Köchel und die Herausgeber der Gesamtausgabe sahen in dem Veni sancte Spiritus (K.-V. 47) das Festoffertorium, das der junge Mozart nebst einer feierlichen Messe und einem Trompetenkonzerte für die Einweihung der Waisenhauskirche am Rennwege in Wien komponierte[4]. Doch das ist wohl ein Irrtum.

[1] W. A. Mozart, Bd. I, S. 182.
[2] W. A. Mozart, Bd. II, S. 406.
[3] Chronolog.-thematisches Verzeichnis sämtl. Tonwerke W. A. Mozarts, 1. Aufl., Leipzig 1862, S. 272.
[4] Über die künstlerische Mitwirkung Wolfgangs bei der Einweihung der Waisenhauskirche siehe näheres unten S. 18 ff.

In dem Verzeichnisse von Wolfgangs Jugendwerken, das Leopold Mozart während des Wiener Aufenthaltes im Jahre 1768 anlegte[1] — das Verzeichnis spricht nämlich vom „12-jährigen Knaben" und erwähnt, daß er die operetta Bastien und Bastienne „kürzlich hier in die Musik gesetzt" habe — findet sich am Schlusse eine „große Messe", unmittelbar danach eine „kleinere Messe" und darauf ein „großes Offertorium" angegeben. Das Veni sancte Spiritus aber hat seinen Platz weiter oben, durch die „operetta Bastien und Bastienne" und die „opera buffa La finta semplice" von der „großen Messe" getrennt. Wir dürfen sicherlich annehmen, daß die Kompositionen, die in demselben Jahre entstanden sind, in welchem das Verzeichnis angelegt wurde, in diesem einigermaßen chronologisch geordnet sind. Aus dieser Annahme würde sich nun ergeben, daß das Veni sancte Spiritus in der ersten Jahreshälfte, etwa um die Pfingstzeit geschrieben wurde, in die es auch liturgisch vorzugsweise gehört. Durch die unliebsame Verzögerung der notwendigen Textänderungen, welche ihn seine Arbeit an der Finta semplice damals öfters zu unterbrechen zwang[2], wird Wolfgang um diese Zeit auch hinlänglich Muße zu der wenig umfangreichen Kirchenkomposition gefunden haben. Das Festoffertorium für die am 7. Dezember 1768 vollzogene Einweihung der Waisenhauskirche müßte dann mit dem am Schlusse des erwähnten Verzeichnisses angeführten heute wohl verlorenen „Großen Offertorium a 4 vocibus etc. 2 Violinis etc. Clarinis etc." identisch sein[3].

Das Veni sancte Spiritus besteht aus einem Allegro (C dur $^3/_4$) und einem Presto (C dur $^2/_4$). Dem ersten Satze liegt der Text der bekannten Antiphon zur Anrufung des hl. Geistes, dem zweiten das Wort Alleluja zu Grunde. Beide Sätze

---

[1] Das Original dieses Verzeichnisses befand sich im Besitz des im Jahre 1911 in Paris verstorbenen Sammlers und Forschers Charles Théod. Malherbe. Es trägt von fremder Hand den Vermerk: „Eigenhändig von Leop. Mozart, Vater W. A. Mozarts geschrieben". Die in eckige Klammer eingeschlossenen Jahreszahlen sind vielleicht von Nissen beigefügt. Deiters hat das Verzeichnis persönlich eingesehen und in der 4. Auflage von O. Jahns „W. A. Mozart" abgedruckt. Soweit es für unsere Zwecke in Betracht kommt, lautet das Schriftstück:

Verzeichniß

alles desjenigen was dieser 12-jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componiert und in originali kann aufgezeiget werden.

. . . . . .

Ein kurzes Stabat mater à 4 Voci ohne Instrumente

. . . . . .

Ein Veni sancte spiritus à 4 Voci, 2 Violini, 2 Hautb., 2 Corni, Clarini, Tympani, Viola e Basso etc. [1768]

Die operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier in die Musik gesetzt.

Und nun die opera Buffa La finta semplice, die in der Original Spart 558 seiten beträgt. [1768]

Über das eine große Messe mit 4 Singstimmen, 2 Violin, 2 Hautb., 2 Viola, 4 Clarinis Tymp. etc. [1768]

Eine kleinere Messe à 4 Vocibus, 2 Violini etc. [1768]

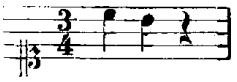
Ein großes Offertorium à 4 Vocibus etc.: 2 Violinis etc.: Clarinis etc.: [1768]

[2] Siehe Leop. Mozarts Brief an Hagenauer vom 30. Juli 1768 (Schiedermair, Bd. IV, S. 281)

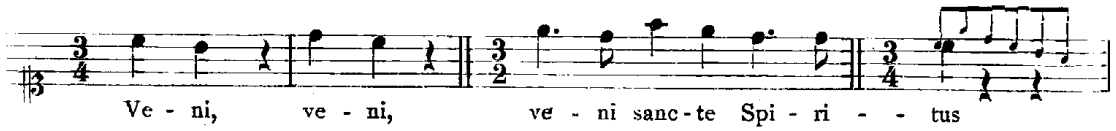
[3] Deiters vermutet, das Offertorium „Benedictus sit Deus" (K.-V. 117) sei das zur Einweihung der Wiener Waisenhauskirche komponierte Festoffertorium. Er stützt seine Ansicht darauf, daß in dem Offertorium „Benedictus sit Deus" wie in der Finta semplice und in der auch nach seiner Meinung für die Einweihung der Wiener Waisenhauskirche geschriebenen kleinen C moll-Messe (K.-V. 139) zwei Bratschen verwendet werden. Zudem stehe im Autograph des „Benedictus sit Deus" wie auch im Autograph der kleinen C moll-Messe von anderer Hand 176—. Otto Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 112, Anm. 61; Bd. II, S. 864, Anm. 29.

sind vorwiegend dem Chore zugeteilt; kleinere zweistimmige Solostellen fügen sich ein, ohne eine stilistische Sonderbehandlung zu erfahren.

Das Orchestervorspiel des Allegro nimmt nach einem kurzen fanfarenartigen „Vorhangs"-Motiv, wie es bei den Neapolitanern beliebt war, das viertaktige erste Thema des Vokalpartes vorweg und leitet darauf mit einem zweitaktigen unisonen Gang der Streicher in diesen über. Sowohl in seiner motivischen Wurzel:



wie auch in seinem in eine wirksame rhythmische Erbreiterung auslaufenden Ausbau[1]



erinnert das erste Thema deutlich an ein Veni sancte Spiritus Leopold Mozarts (Siehe Beilage II). Freilich die immanente musikalische Logik, mit der das Motiv in kurzer Steigerung und schnell wieder eintretender Beruhigung sich zu einem, wenn auch sehr einfachen, aber durchaus einheitlichen Organismus entfaltet, hat das Thema des Knaben vor dem seines Vaters voraus. Auch in der Textauffassung, die auf die Worte „veni sancte Spiritus" den Hauptnachdruck legt und die Imperative „veni, reple, accende" durch eindringliche Wiederholung betont, hat wohl eine dunkle Erinnerung an das Werk Leopolds Wolfgang beeinflußt. Ebenso weist der Eintritt und der im Vergleich zu den einleitenden Chorphrasen mehr kantable Charakter des Solo auf die Worte: „Reple tuorum corda fidelium" — bei Leopold Sopran, bei Wolfgang Sopran und Alt — auf die Abhängigkeit des einen Stückes von dem anderen hin. Während indes in der Komposition des älteren Mozart jegliche Polyphonie fehlt, läßt der jüngere die Textabschnitte „et tui amoris in eis ignem accende" und „gentes in unitate fidei congregasti" fugiert beginnen, freilich nach ein paar Takten wieder in Homophonie ausmünden. Man darf darin wohl eine bewußte Rücksichtnahme auf die in Wien noch immer starke Vorliebe für den „gearbeiteten" Stil in der Kirchenmusik erkennen. Gegen Schluß kehrt die Stelle „et tui amoris in eis ignem accende" in der Unterdominante wieder. Ebenso taucht das „Vorhangs"-Motiv nochmals auf und gibt dem — im Gegensatz zu dem streng symmetrisch angelegten Veni sancte Spiritus Leopold Mozarts — ziemlich frei disponierten Stücke die notwendige Abrundung.

Das Presto ist in der Form eines Sonatensatzes mit zwei Themen, Durchführung und Reprise gehalten. Das zweite Thema — Solo der beiden Ober- und der beiden Unterstimmen abwechselnd mit Tutti — kehrt in der Reprise nicht wieder, spielt aber dafür in der Durchführung eine Rolle. Sein solistischer Teil ist mit dem „reple tuorum corda fidelium" aus dem Allegro nahezu identisch.

5. Missa (c moll) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Oboen, 3 Posaunen, 4 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. K.-V. 139. Krit. Ges.-Ausg. Serie I, Nr. 4.

[1] Es handelt sich bei dieser Stelle sowie bei der entsprechenden am Schlusse des in Beilage II mitgeteilten Werkes von Leopold Mozart um das eigenartige rhythmische Phänomen, das Hugo Riemann in dem Aufsatze „Gedehnte Schlüsse im Tripeltakt der Altklassiker" (Zeitschr. d. Internat. Musikges. 1913, S. 3ff.) bespricht.

Trotz aller Bemühungen gelang es Leopold Mozart bekanntlich nicht, die Oper La finta semplice, die Wolfgang im Jahre 1768 für Wien geschrieben hatte, dort auf die Bühne zu bringen. Das derselben Schaffenszeit angehörende deutsche Singspiel Bastien und Bastienne gelangte nur in einem privaten Kreise zur Aufführung. Darum mußte Leopold Mozart, der das Licht seines Sohnes vor einer möglichst breiten Öffentlichkeit auf den Leuchter zu stellen trachtete, es doppelt freudig begrüßen, daß Wolfgang Gelegenheit erhielt, für einen bedeutsamen kirchlichen Festakt eine feierliche Messe mit den zugehörigen Einlagen zu komponieren und selbst zu dirigieren. Der Jesuitenpater Parhamer[1], eine auch in Hofkreisen angesehene Persönlichkeit, hatte bei dem von ihm geleiteten Waisenhause am Rennwege in Wien eine Kirche zu bauen begonnen, die sich gegen das Ende des Jahres 1768 ihrer Vollendung näherte. Da traf es sich nun glücklich, daß die beiden Mozart mit ihm bekannt geworden, manchmal bei ihm zu Tische geladen und auch bei ihm gewesen waren, als der Kaiser den Grundstein zu jener Kirche gelegt hatte[2]. Ob Parhamer aus eigenem Antrieb oder vielleicht einer Anregung Joseph II. folgend — der Kaiser zeigte sich persönlich sehr interessiert für das Wunderkind — den jungen Mozart mit der Komposition beauftragte, ob Wolfgang ihm dieselbe anbot, wie dem auch sei, Leopold Mozart schrieb am 12. November 1768 an Hagenauer: „Am fest der unbefleckten Empfängniß wird die neue Kirche des P. Parhamerischen Waisenhauses Benedicirt werden; der Wolfgangl hat ihm zu diesem fest eine Solenne Meß, offertorium, und ein Trompeten Concert für einen Knaben dazu componirt und dem Waisenhaus Verehrt. Glaublich wird der Wolfgangl: selbst tactiren. Es hat alles seine Ursachen"[3]. Und am 14. Dezember konnte der erfreute Vater seinem Salzburger Vertrauten melden: „Die Messe, so am 7. Decemb: vom Wolfgangl: beym P. Parhamer in Gegenwart des Kayserl: Hofes aufgeführt worden, und wobey er sebst den Tact geschlagen, hat dasienige, was die feinde durch Verhinderung der opera zu verderben gedacht, wieder gut gemacht, und hat den Hof und das publicum, da der Zulauf erstaunlich war, von der Boßheit unserer Widersacher überführt. Das umständlichere werde mündlich melden. Nicht weniger ist ein schönes present von Sr. Majestätt der Kayserin erfolget"[4]. Das „Wien. Diarium vom 10. Christmon. 1768" berichtete über das Ereignis folgendermaßen: „Mittwochs den 7ten geruheten Ihre kais. königl. apostol. Majest. samt den 2 Erzherzogen Ferdinand und Maximilian, dann den Erzherzoginnen Maria Elisabeth und

---

[1] Ignaz Parhamer, geboren am 15. Juni 1715 zu Schwanenstadt in Oberösterreich, seit 1734 Mitglied der Gesellschaft Jesu, 1744 zum Priester geweiht, hatte im Jahre 1759 die Leitung des Wiener Waisenhauses am Rennweg übernommen. Er genoß den Ruf eines hervorragenden Pädagogen. Außer in den gewöhnlichen Schulfächern ließ er die Mädchen in den häuslichen Handarbeiten, die Knaben im „Exercieren und der Kriegskunst" unterrichten. Die militärischen Übungen und Paraden der Kinder galten als eine Sehenswürdigkeit Wiens. Besonderen Wert aber legte Parhamer auf die Ausbildung seiner Zöglinge in Gesang und Instrumentalspiel, so daß auch schwierigere Werke für Chor und Orchester im Wiener Waisenhause aufgeführt werden konnten. Fr. Nicolai hörte im Jahre 1781 dort das Hassesche Te Deum in „leidlicher Exekution". (Beschreibung einer Reise, 3. Bd., S. 229, 4. Bd., S. 546.) Über Parhamer s. Allg. deutsche Biogr. Bd. XXV, S. 170 f. und die dort angegebene Literatur, insbes. G. Rieder, Ignaz Parhamers und Franz Anton Maxrers Leben und Wirken. Wien 1872.

[2] Brief Leopold Mozarts an Hagenauer vom 13. Sept. 1768 bei G. N. von Nissen, Biographie W. A. Mozarts, S. 144; bei Schiedermair fehlt die Stelle.

[3] Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, Bd. IV, S. 287.

[4] Schiedermair, Bd. IV, S. 288.

Maria Amalia königl. Hoheiten, in das Waisenhaus auf dem Rennweg sich zu erheben, um allda in der neuerbauten Kirche der ersten feyerlichen Einsegnung und Gottesdienste beyzuwohnen. An beyden Seiten außen der Kirche paradirten die sammentlichen Hauscompagnien mit ihrer Feldmusik, und 3 Chöre Trompeten und Pauken. Der Empfang Ihrer k. k. Majest. und der 4 königl. Hoheiten geschahe an der Hauptthür obbesagter Kirche von Sr. Fürstl. Eminenz dem Röm. Kirchen-Cardinalen, und allhiesigen Hrn. Erzbischof, unter Aufwartung dasig gesamter Geistlichkeit, unter dem fröhlichsten Schalle der Trompeten und Paucken, dann Abfeuerung der Stücke und Böller. Worauf die Einsegnung der Kirche mit den gewöhnlichen Ceremonien von erstbemeldeter Sr. Fürstl. Eminenz verrichtet, das Hochamt aber von dem hiesigen Hrn. Weyhbischof Marxer, unter wiederholter Abfeuerung des sämmtlichen Geschützes, gehalten wurde.

Die ganze Musik des Waisenchor bey dem Hochamte wurde von dem wegen seinen besonderen Talenten bekannten Wolfgang Mozart, 12 jährigen Söhnlein des in fürstl. salzburgischen Diensten stehenden Kapellmeisters Hrn. Leopold Mozart, zu dieser Feyerlichkeit ganz neu verfasset, mit allgemeinem Beyfalle und Bewunderung, von ihm selbst aufgeführet, mit der größten Richtigkeit dirigiret, und nebst deme auch die Motetten gesungen"[1].

Wir haben uns nun die Frage vorzulegen: welche von den 15 erhaltenen vollständigen Messen Mozarts ist jene zur Einweihung der Wiener Waisenhauskirche komponierte? Jahn[2] schloß auf die kleine Gdur-Messe (K.-V. 49), deren im Besitze der Staats-Bibliothek zu Berlin befindliche autographe Partitur den Vermerk trägt „di Wolfgang Mozart 1768 in Wien". Diese Annahme indessen „widerspricht" wie ein genauer Beobachter bemerkte, „der Bezeichnung des Vaters „eine solenne Messe" (Brief von 12. Nov. 1768), da jene als Missa brevis bezeichnet und nur von Saitenquartett und Orgel begleitet ist. Neben den beiden dramatischen Stücken hatte Leopold Mozart in dem auf ihn, wie wir jetzt wissen, zurückgehenden Verzeichnisse der Jugendwerke eine große Messe mit glänzender Begleitung angeführt[3]. „Das ist gewiß die Festmesse, und zwar nach unserer Annahme die Messe in cmoll (K.-V. 139), welche Köchel nach Vermutung ins Jahr 1772 setzen wollte. Auf dem (sehr eilig und unreinlich geschriebenen) Autograph steht von anderer Hand 176 —; wichtiger ist die Übereinstimmung der Instrumentation, besonders der gleichzeitigen Verwendung von zwei Bratschen und vier Trompeten, übereinstimmend mit dem Verzeichnisse. Für die Zeit von Mozarts 12.—16. Lebenjahr dürfte die Handschrift ein durchaus unsicherer Maßstab für die Zeit der Komposition sein, und was den inneren Gehalt betrifft, so muß die Reife und Schönheit mancher Sätze der auch 1768 komponierten finta semplice zur Vorsicht mahnen"[4]. Diese von H. Deiters vorgetragene und meines Erachtens wohlbegründete Ansicht wird von Wyzewa und St. Foix auf Grund scheinbar sehr gewichtiger Gründe abgelehnt. „Cette messe, so schreiben diese beiden Gelehrten, est la seule des messes de Mozart dont la date ne soit absolument connue. Comme son orchestration comprend deux altos, on a cru pouvoir en conclure que c'était

[1] Otto Jahn, W. A. Mozart, 2. Aufl., Bd. I, S. 96 f.; 4. Aufl., S. 112 f.
[2] a. a. O. 2. Aufl., Bd. I, S. 95; 4. Aufl., S. 110 f.
[3] Einen Auszug des Verzeichnisses s. oben S. 70, Anm. 2.
[4] Anmerkung von H. Deiters zu S. 110 der 4. Aufl. von O. Jahns W. A. Mozart.

celle que mentionnait le catalogue du père, en 1768, c'est à dire la grande messe écrite par Mozart pendant son séjour à Vienne de cette année: mais un coup d'œil jété sur la partition de la messe en question et notamment sur les deux fugues finales du Gloria et du Credo aurait dû suffire à faire écarter une telle hypothèse"[1]. Dann verſuchen die beiden Forſcher ſelbſt die kleine C moll-Meſſe zu datieren: „Aussi bien pouvons nous connaître approximativement la date, sinon la destination de cette messe, dont la partition originale se trouve écrite sur le même grand papier à douze lignes que nous avons vu déjà employer pour des sonates d'orgue, un De Profundis et des fragments d'un Requiem, toutes œuvres composées sûrement à Salzbourg entre avril et août 1771. La présente messe, elle aussi, a-t-elle été écrite durant cette période, ou bien Mozart après son second voyage d'Italie se sera-t'-il servi, pour une messe très orchestrée comme celle-là de ce que lui restait de son papier oblong de 1771?. Cette seconde hypothèse nous semblerait préférable, en raison de la différence déjà très marquée entre le style volontiers brillant et profane de la Messe et la simplicité recueillie des autres morceaux susdits. Mais en tout cas, l'œuvre que nous étudions ne saurait être postérieure au début de l'année 1772, car les Litanies du printemps de cette même année [K.-V. 125] vont nous montrer des tendances et un style analogues mais avec des traces incontestables d'une évolution ultérieure de l'art religieux de Mozart[2]."

Mit Recht berühren Wyzewa und St. Foix zunächſt die Papierfrage, die Jahn, Köchel und Deiters für ihre Datierungsverſuche wohl etwas zu wenig in Betracht gezogen hatten. Indeſſen ſtützt die Aufrollung der Papierfrage auch erheblich die Deitersſche Hypotheſe. Die C moll-Meſſe iſt nämlich auf dasſelbe zwölfzeilige Querformatpapier geſchrieben wie das Singſpiel Baſtien und Baſtienne, das ja nach des Vaters Notiz auf dem Autograph ſicher ins Jahr 1768 fällt. Die Handſchrift macht wohl in der Meſſe einen gewandteren und flüſſigeren Eindruck als in Baſtien und Baſtienne; doch ſind die Unterſchiede nicht ſo tiefgreifend, daß wir deswegen genötigt wären, die Meſſe ſpäter anzuſetzen[3]. Der Hinweis Wyzewas und St.-Foix' auf die dem zwölfjährigen Knaben gewiß nicht zuzutrauende ſatztechniſche Gewandheit, die ſich beſonders in den Schlußfugen des Gloria und Credo zeige, wird hinfällig durch die freilich von den beiden franzöſiſchen Forſchern völlig überſehene, aber durch das Londoner Skizzenbuch und die Bologneſer Prüfungsarbeit Wolfgangs zur Evidenz beweisbare Tatſache, daß Leopold Mozart an der Ausarbeitung der frühen Jugendwerke ſeines Sohnes namentlich in den kontrapunktiſchen Abſchnitten einen weitreichenden Anteil hat[4]. Wenn Wolfgang im Jahre 1770 noch ſo ſteife Kontrapunkte ſchrieb wie das Quaerite primum regnum Dei (K.-V. 86) — ſiehe Takt 3 und 4 des Soprans! —, dann war er gewiß nicht imſtande, die fließende Stimmführung der Cum sancto Spiritu- und Et vitam venturi saeculi-Fuge in der P. Dominicus-

---

1 W. A. Mozart Bd. I, S. 422.

2 W. A. Mozart, Bd. I, S. 422.

3 Nach einer gütigen Mitteilung von Herrn Bibliothekar Dr. W. Krabbe in Berlin.

4 Vgl. A. Heuß' Beſprechung des Londoner Skizzenbuches in der Zeitſchr. d. Internat. Muſikgeſ. X. Jahrg., S. 181 f. Neuerdings hat auch Ludw. Schiedermair (im Bonner muſikwiſſenſchaftlichen Seminar) die Mithilfe Leop. Mozarts an den Jugendwerken ſeines Sohnes ſtark betont.

Messe (K.-V. 66) des Jahres 1769 zu bewältigen. Hat der Vater aber bei diesen und anderen Werken des Knaben mit Hand ans Werk gelegt, dann wohl zweifellos erst recht bei einer so bedeutsamen Aufgabe, wie es die vor dem Kaiserlichen Hofe aufzuführende Messe des Jahres 1768 war.

Daß diese Messe tatsächlich mit der kleinen C moll-Messe identisch ist, dafür spricht außer den von Deiters angeführten Belegen noch ein weiterer gewichtiger Grund. In der kleinen C moll-Messe zeigt sich nämlich, wie unsere Analyse dartun wird, deutlich der Einfluß zweier bedeutender Künstler, die in ihrer Eigenart fast Antipoden, während jenes Wiener Aufenthaltes im Jahre 1768 zugleich in den Gesichtskreis des jungen Mozart traten: der Einfluß Glucks und Hasses. — Hasse hatte nach seiner Entlassung als Dresdener Hofkapellmeister (1763) in Wien seinen Wohnsitz aufgeschlagen, wo er zwar keine feste Stellung mehr annahm, aber noch mehrere Opern zur Aufführung brachte. Kurz nach ihrer Ankunft hörten die beiden Mozart seine Partenope[1]. Sie sind dem alten Meister, der dem Wunderknaben mit aufrichtiger Anteilnahme entgegenkam, dann freundschaftlich nähergetreten[2]. So mußte Wolfgang auch mit Hasses Kirchenmusik bekannt werden, die in Wien seit langen Jahren geschätzt war. Sind doch Wien und das benachbarte Kremsmünster heute Fundorte zahlreicher Hassescher Messen und Motetten. Und im März 1761 waren seine Litanie della Beatissima Vergine, Sub tuum praesidium und Salve Regina in G gar von den Mitgliedern der Kaiserlichen Familie aufgeführt worden[3]. — Dem Opernreformator Gluck hat Leopold Mozart sicherlich wenig Verständnis und Liebe entgegengebracht; zudem sah er in ihm einen der gefährlichsten Widersacher seines Sohnes[4]. Aber er konnte es doch nicht hindern, daß die erschütternde Tragik des Orfeo und der Alkeste auf das Gemüt Wolfgangs den tiefsten Eindruck machte. Und so kam es, daß neben formalen Zügen Hassescher Herkunft ein starker Niederschlag Gluckschen Geistes der kleinen C moll-Messe ihr besonderes Gepräge gab.

Wie es für den feierlichen Anlaß geboten war, ist des jungen Mozart erste vollständige Meßkomposition eine Missa solemnis. Von den an gewöhnlichen Sonntagen gebräuchlichen Missae breves unterscheidet sich der Typus der Missa sollemnis im 18. Jahrhundert durch reichere Instrumentation und breitere Behandlung der in mehr oder minder zahlreiche und selbständige Chorsätze und arioso Sologesänge kantatenmäßig aufgeteilten fünf Stücke des Ordinariums.

Das Kyrie von K.-V. 139 besteht aus einem kurzen einleitenden C moll-Satze im C-Takt, der, im Autograph ohne Tempobezeichnung, gewiß in sehr langsamem Zeitmaß (etwa Grave) gedacht ist, einem ausgedehnten Allegro C dur $^3/_4$-Takt und einem Soloquartett F dur, das, ebenfalls ohne Tempobezeichnung, zweifellos in ruhig schreitender Bewegung aufgefaßt werden muß. Nach diesem wird dann das Allegro wiederholt. Die Zusammenstellung einer feierlichen Adagio-Einleitung mit einem festlich rauschenden Hauptteil war eine in der damaligen Messenliteratur für das Kyrie sehr beliebte, wohl aus venezianischer Kunstübung stammende Form[5]. Wir finden sie

[1] Brief Leopold Mozarts an Hagenauer vom 22. Sept. 1767 (Schiedermair, Bd. IV, S. 263).
[2] Brief Leopold Mozarts an Hagenauer vom 30. Juli 1768 (Schiedermair, Bd. IV, S. 282).
[3] Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist, Themat. Verzeichnis S. 149 ff.
[4] Brief Leopold Mozarts an Hagenauer vom 30. Juli 1768 (Schiedermair, Bd. IV, S. 282 f.).
[5] „Das trockene Kyrie eleison und dona nobis pacem hat wohl keiner vor ihm [M. Haydn] so

schon bei Pergolesi, Fux, Caldara, Eberlin und anderen. Der Knabe Mozart, der den Ehrgeiz in sich fühlen mochte, mit seiner ersten Messe dem verwöhnten Wiener Publikum etwas ganz Außerordentliches zu bieten, hat nun den in der überkommenen Form ruhenden Stimmungskontrast aufs höchste zu steigern gesucht. Durch kühne Harmonien, schroffen Wechsel von p und f, zahlreiche Fermaten und nicht zum wenigsten durch das vorwiegend aus Geigen-, Bratschen- und Posaunenklängen geistreich gemischte eigenartige Kolorit verleiht er dem kurzen C moll-Satze einen ungewöhnlich spannenden, pathetischen Charakter, von dem sich der ungeniert fröhliche Ton des folgenden Allegros um so seltsamer abhebt[1]. Das Allegro hat, wie Wyzewa und St. Foix richtig bemerkten, die fast regelmäßige Form eines ersten Sinfoniesatzes mit zwei Themen, Durchführung und Reprise des ersten Themas. Das Orchester, das auch ein kurzes Vorspiel vorausschickt, ist der Träger der Entwicklung. Der Chor vertritt nur die Stelle untergeordneter Füllstimmen. — Läßt uns der Geist, der sich in den einleitenden C moll-Takten offenbart, unwillkürlich an Gluck denken, so wird in dem Soloquartett in F dur (Christe eleison) deutlich Hassescher Einfluß erkennbar. Das nur von Streichern und Orgel begleitete zarte Stück hat eine zweiteilige Form: die erste Hälfte moduliert zur Dominante hin; in dieser Tonart setzt nach einem kurzen instrumentalen Zwischenspiel das Anfangsthema wieder ein, worauf die Rückmodulation zur Tonika erfolgt. Nach demselben Schema, das uns sporadisch zwar auch schon bei Lotti und Perpolesi begegnet, sind aber die meisten Sätze für eine oder mehrere Solostimmen in Hasses Messen angelegt, so auch das Christe eleison (Duett für Sopran und Alt) in der D dur-Messe Ms. 17319 der k. k. Hofbibliothek in Wien, die, wie wir noch sehen werden, auch sonst der Mozartschen Komposition unzweifelhaft als Muster diente. Nur tritt, dem Zuge der Zeit gemäß in des jungen Künstlers Christe eleison ein zweites Thema bestimmter hervor als bei dem älteren Meister.

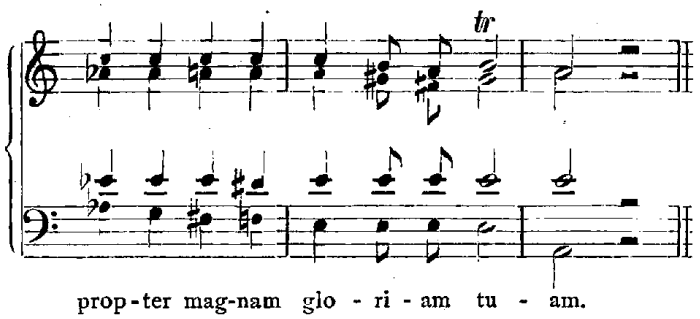
Das Gloria umfaßt vier Chorsätze, zwei Duette und ein Sopransolo. Der erste Chorsatz trägt, von rauschenden Violinpassagen umspielt, schlicht homophon die Worte „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ vor. Diese Art der Chorbehandlung begegnet uns bei den Meistern der neapolitanischen Schule in der liturgischen Kirchenmusik wie in den „Lauden“ der Oratorien. — Mit „Laudamus te“ beginnt ein Duett für Sopran und Alt, ein Stück von bestrickender kindlicher Anmut. Es klingt deutlich an eine Lieblingsmelodie Hasses, die Arie „Un

---

richtig bestimmt vorgetragen. Der Unfug hatte allgemein eingerissen, daß obige Worte nach einer Zeile im Adagio sogleich im lustigem Allegro und Vivace fortgesetzt werden, und es war burlesk-komisch, aber auch Ohr und Gefühl-beleidigend, anzuhören, wenn man Gott in seinen heiligen Tempeln in lustigen und tanzartigen Melodien um Erbarmung und den lieben Frieden anflehte. Haydn brach eine andere Bahn und trug die wichtigen Bitten mit Sehnsucht, Andacht und Würde vor.“ Biographische Skizze von Michael Haydn, Salzburg 1808, S. 48.

[1] Aus der „intention de gravité presque funèbre“ der Kyrie-Einleitung und einiger anderer Teile der Messe glauben Wyzewa und St.-Foix die Schlußfolgerung ziehen zu dürfen, daß die Komposition durch entsprechende äußere Umstände, und zwar sehr wahrscheinlich durch die Trauerzeit nach dem Tode des Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach (Ende 1771 bis Anfang 1772) veranlaßt worden sei. (W. A. Mozart, Bd. I, S. 423.) Schon ein Blick auf den Allegro-Satz des Kyrie hätte sie eines anderen belehren müssen. Zudem diente für die offiziellen Trauerfeiern selbstverständlich die Missa pro defunctis (Requiem); dafür aber, daß Wolfgang in einer Kirchenkomposition anderer Art seinem persönlichen Schmerze über den Hingang Erzbischof Sigismunds Ausdruck verliehen hätte, stand er dem Verstorbenen sicherlich nicht menschlich nahe genug.

guardo è bastante" aus dem Oratorium La deposizione della croce (1744) an[1]. Auch formal erinnert es an Hasses Kunst. Auf die Worte „Adoramus te" setzt der Sopran mit demselben Motiv in der Dominante ein, das der Alt zu Beginn des Stückes auf „Laudamus te" gebracht hatte. Schließlich treten die beiden Stimmen in Terzen- und Sextengängen zusammen, worauf ein kurzes Orchesterritornell nochmals das erste Thema in der Tonika bringt und so das liebliche Sätzchen zu einem geschlossenen Ganzen abrundet. — Mit einem in feierlicher Homophonie mehr deklamierten als gesungenen fünftaktigen Adagio hebt das dem Chore anvertraute „Gratias agimus tibi" an; dann stürmen nach einer spannenden Generalpause die Stimmen vivace sukzessive imitatorisch herein mit den Worten „propter magnam gloriam tuam", um nach einer Fermate wieder feierlich zu schließen:

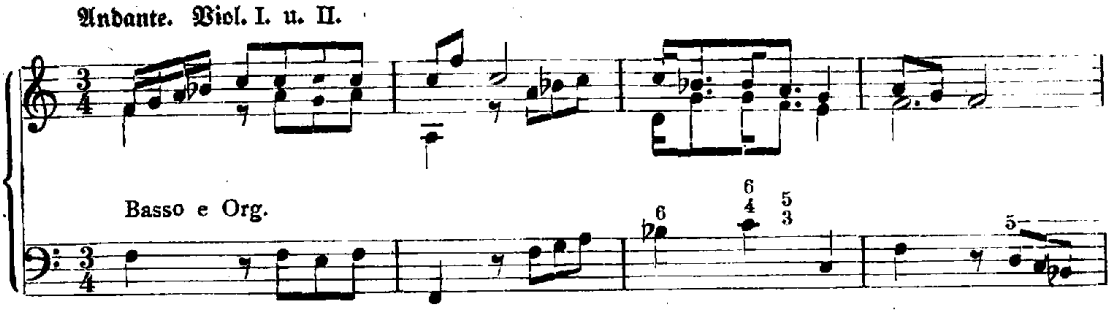


Nach der naiven Fröhlichkeit des voraufgehenden Duettes wirkt dieses „Gratias agimus tibi" wie ein großes Hofzeremoniell des ancien régime. Mozart steht indes hier auf dem Boden alter, wohl von Venedig ausgehender Tradition. In Lottis Messen treffen wir fast regelmäßig auf eine analoge Interpretation des Gratias agimus tibi; aber auch bei Caldara, Pergolesi (in der bekannten F dur-Messe), u. a. finden wir eine ähnliche Auffassung[2]. — Das folgende Duett „Domine Deus" F dur für Tenor und Baß ist ähnlich angelegt wie das Duett „Laudamus te". Ein achttaktiges Orchestervorspiel, das am Schlusse des Stückes wiederkehrt, nimmt das Hauptthema vorweg. Daran knüpft sich eine zehntaktige Phrase des Tenors in F dur, die ihrerseits wieder durch eine achttaktige Phrase des Basses in C dur abgelöst wird. Darauf treten nach einem viertaktigen Zwischenspiel die beiden Stimmen zusammen und führen, nach F dur zurückmodulierend das Stück gemeinsam zu Ende. Doch sind die F dur-Phrase des Tenors und die C dur-Phrase des Basses nicht (analog dem Duett „Laudamus te") durch einen gleichlautenden Vordersatz, sondern durch einen mit geringfügigen Änderungen wiederholten Nachsatz zu einander in Beziehung gesetzt. Wie man sieht, war der jugendliche Komponist, beziehungsweise sein ihm mit Rat und Tat zur Seite stehender Vater bemüht, den von Hasse übernommenen Formtypus nicht nur schlechthin zu kopieren, sondern auch selbständig und feinsinnig zu variieren. —

[1] Dieselbe Melodie steht schon in Hasses „Serpentes in deserto". Vgl. L. Kamieński, die Oratorien von Joh. Adolf Hasse. Leipzig 1912. Themat. Verzeichnis S. 2 (Dolore pleni) und A. Schering, Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911, S. 221.

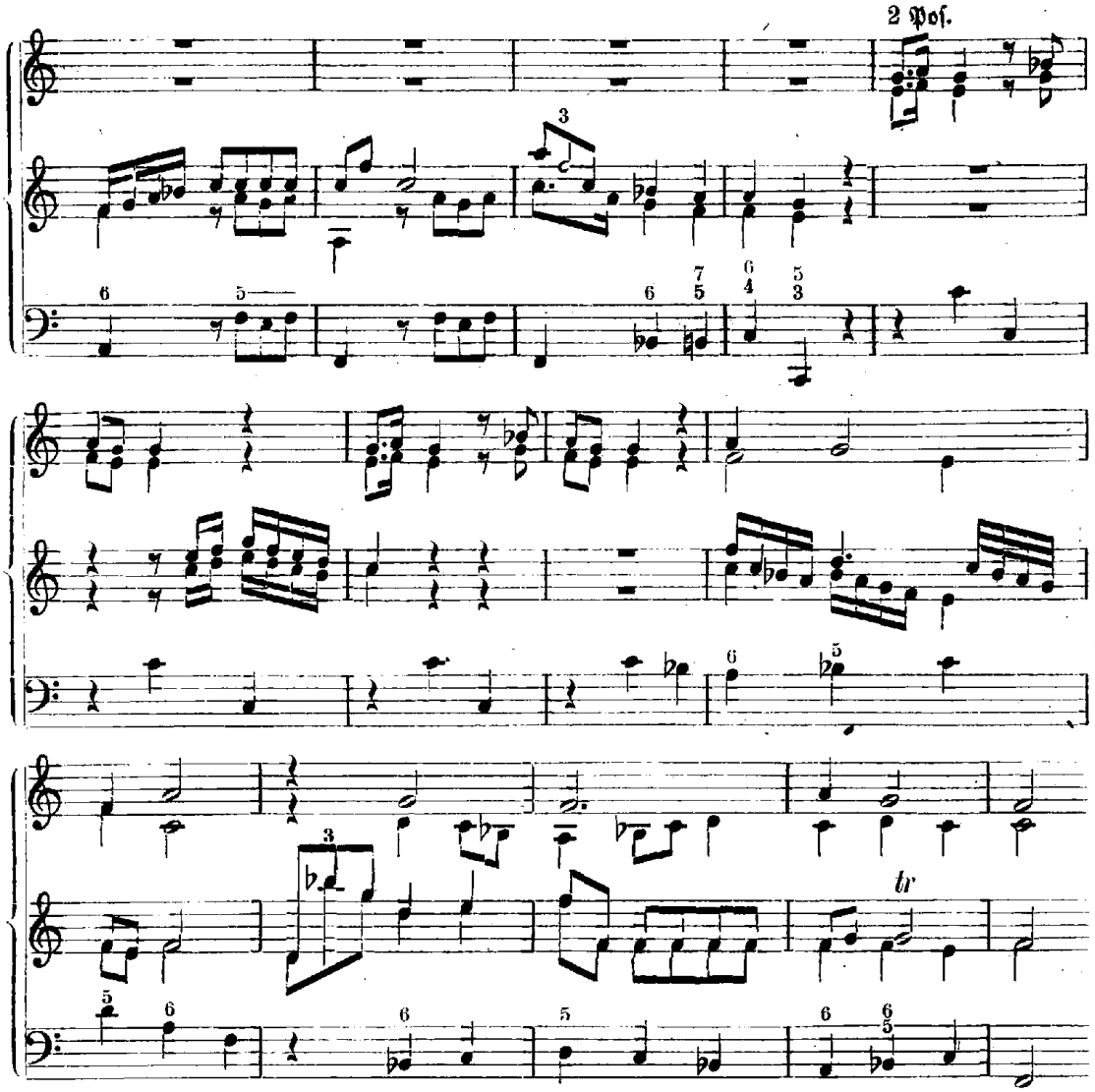
[2] Es sei noch ferner verwiesen auf die Motette „O sacrum convivium" sowie das „Verbum caro factum est" aus einer Sakramentslitanei Leop. Mozarts (Denkm. d. Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., II. Bd., S. 183 und 207), Stellen, die unserem „Gratias agimus tibi" stilistisch aufs engste verwandt sind.

Weihevoller Ernst lagert über dem Fmoll-Adagio, mit dem sich der Chor flehend an den Erlöser wendet. Keine aufdringliche Orchesterfigur stört die breitströmenden Harmonien der Singstimmen, welche von den Geigen und Bratschen in Triolenbewegung mitgespielt, in den Bässen mit langsam gebrochenen Akkorden begleitet werden. Es zeugt schon von einer tieferen psychologischen Auffassung, wie die dreifache Anrede: Qui tollis peccata mundi, qui tollis peccata mundi, qui sedes ad dexteram Patris und die dreifache Bitte um Erhörung und Erbarmen: miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, miserere nobis durch Diatonik und Chromatik charakteristisch im Ausdruck auseinandergehalten und gesteigert werden. — In festlich frohe Stimmung ist wieder das Sopransolo „Quoniam tu solus sanctus" getaucht. Es hat die Form des durchführungslosen italienischen Sonatensatzes. Das Schema ist: Orchestervorspiel, 1. Thema in der Tonika, 2. Thema (Tu solus Dominus) in der Dominante, Ritornell, 1. Thema in der Dominante, 2. Thema in der Tonika, Ritornell. An zwei Stellen, beide Male auf das Wort „sanctus" ist eine längere Koloratur angebracht. Im übrigen ist die Melodik hier wie auch in den anderen ariosen Sätzen der Messe im Vergleich zu den mit durchweg reichem Zierat ausgestatteten, künstlich gekräuselten Gesangslinien Hasses einfach und mehr deutsch-volkstümlich. Darin mag neben dem fürs „popolare" schwärmenden Vater wohl Joh. Ernst Eberlin vorbildlich gewesen sein. Der Stil dieses im Jahre 1762 als fürsterzbischöflicher Kapellmeister und Truchseß in Salzburg gestorbenen, von Leopold Mozart hochgeschätzten[1] eigenartigen und gediegenen Komponisten zeigt nämlich nicht nur eine „kuriose Mischung von neapolitanischen und deutschen Elementen"[2], sondern dringt zuweilen auch zu einer überraschenden Syntheſe dieſer Elemente vor, wie z. B. das mit einer Vorahnung des Don Giovanni-Menuettes anhebende „Gratias agimus tibi" der Missa solemnis in Cdur (Hof- und Staatsbibliothek München M.-S. 1296) ersehen läßt:



[1] Der höchstwahrscheinlich von Leop. Mozart herrührende Artikel über die Salzburger Hofmusik in Friedr. Wilh. Marpurgs Historisch-Kritischen Beyträgen, Berlin 1757, S. 183 ff. enthält folgende Charakteristik Eberlins: „Capellmeister — Herr Ernst Eberlin von Jettenbach in Schwaben. Ist auch Hochfürstl. Truchses. Er war vorher Hoforganist: und wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meisters in der Satzkunst verdienet, so ist es gewiß dieser Mann. Er hat die Töne ganz in der Gewalt; und er setzet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründliche Setzer diese oder jene beträchtliche Composition zu Stande gebracht hat. Was die Menge seiner verfertigten Musikstücke betrift, kann man ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten Hrn. Componisten Scarlatti und Telemann an die Seite setzen. Im Druck sind nur die Toccaten für die Orgel von ihm bekannt."

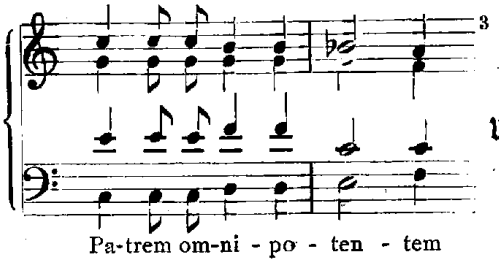
[2] A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 357.



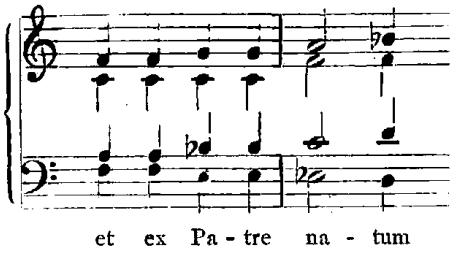
Der Sitte der Zeit entsprechend sind die Schlußworte des Gloria: „cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen“ einer lang ausgesponnenen Fuge zugrunde gelegt, die zwar im einzelnen handwerklich tüchtig gearbeitet, doch den die schwierige Form tiefer durchdringenden künstlerischen Geist vermissen läßt. Abgesehen von der ermüdenden Wiederholung einiger ziemlich verbrauchter kontrapunktischer Wendungen schwächen namentlich der zweimalige Dominanten-Orgelpunkt und die gleiche Einsatzordnung der Stimmen in der ersten Durchführung und in der Engführung die Wirkung des Stückes erheblich ab.

Das Credo ist zum weitaus größten Teile dem Chore anvertraut; solistische Stücke hat es nur zwei: das „Et incarnatus est“, ein Duett für Sopran und Alt, und das „Et in Spiritum sanctum“, ein Tenorsolo. Die ausgedehnten Chorsätze hat der junge Komponist nun durch ein eigenartiges Kunstmittel in eine einheitliche Grundstimmung zu bringen und geistig miteinander zu verketten gesucht: er gibt ihnen eine Art instrumentalen Leitmotivs, eine ostinate Orchesterfigur mit, nämlich einen absteigenden Oktavenlauf, der immer und immer wieder in den Geigen erscheint, während die Vokalstimmen nach Neapolitaner Art im homophonen Satz ruhig de-

klamierend den Text abwickeln. Das ist aber, wie Walther Müller nachgewiesen hat, ein spezifisch Hassesches Gestaltungsprinzip; und in der schon erwähnten D dur-Messe des Meisters, die wir auf Grund der Fundorte[1] wohl der Zeit seines Wiener Aufenthaltes (1763—1773) zuweisen dürfen, finden wir als Ostinato im Credo eben jenen absteigenden Oktavenlauf, der uns im Notenbilde des Mozartschen Credo sofort auffällt[2]. Nur handhabt Hasse seinen Ostinato weit gewandter als Mozart. Er übergibt ihn bald den Geigen, bald den Bässen und fühlt sich dabei nicht im geringsten im Chorsatz durch ihn beengt. Mozart dagegen verwendet den Ostinato ausschließlich in den Violinen. Zudem erscheint die Phantasie des Knaben durch die ungewohnte Fessel so gehemmt, daß er in dem ersten Choralabschnitt von einer allzu ausgedehnten Sequenzbildung mit dem Motiv:



und seiner Umkehrung:



kaum loszukommen weiß. So wirkt denn dieser Abschnitt auch ziemlich einförmig, und man empfindet es schon als wohltuende Abwechslung, wenn bei dem nach alter Tradition durch eine kleine Tonmalerei hervorgehobenen „descendit" das Orchester für ein paar Takte aussetzt. — Von allen Stücken dieser Messe atmet das Duett „Et incarnatus est" am reinsten und unverfälschtesten den Geist des jugendlichen Komponisten. In treuherziger Einfalt schlägt es den Ton jener alten Weihnachts-Kindelwiegenlieder an, an denen unser deutsches Volk so reich ist. Formal betrachtet gehört es zu dem schon mehrfach erwähnten Typus der zweiteiligen Arie mit zwei Themen und Ritornell; jedoch tritt das erste Thema bei seiner Wiederkehr in der Dominante in variierter Gestalt auf. — Das „Crucifixus", mit dem der Chor wieder das Wort ergreift, erschien Otto Jahn so bemerkenswert, daß er es in seiner Mozartbiographie in extenso abdruckte. Man sollte das wuchtige Pathos dieses C moll-Adagios mit seinem genialen Klangkolorit und den erschütternden, wehen Aufschreien des Chores kaum einem 16jährigen[4], geschweige denn einen 12jährigen Knaben zutrauen. Indes Wolfgang fußt hier auf Salzburger Überlieferungen, wenn wir nicht gar annehmen müssen, daß sein Vater ihm den ganzen Satz inspiriert habe. Schon in Eberlins oben erwähnter Missa solemnis in C dur finden wir eine nahe verwandte Auffassung des Crucifixus, die an die groß und herb empfundenen Tombeau-Szenen der französischen Oper Rameauscher Richtung erinnert, während Hasse und die meisten Italiener den Satz im Geiste einer sanft ergebenen Marienklage zu behandeln pflegten[5]. Das

[1] Wien und Kremsmünster, dagegen wie mir Herr Custos Arno Reichert in Dresden gütigst mitteilte, nicht Dresden.

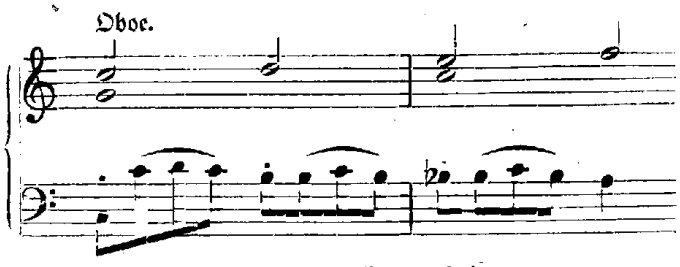
[2] Vgl. Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist. S. 60 f. — Die Anlage des Credo mit ostinatem Orchestermotiv findet sich ausnahmsweise auch einmal bei Eberlin, nämlich in der kleinen Messe, Ms. 3232 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[3] Das Motiv kommt mit seiner Umkehrung, allerdings in Moll stehend, auch im Eingangschor des I. Aktes von Glucks Orfeo vor („Le porte stridano su' neri cardini").

[4] Nach Jahns Annahme soll Mozart die kleine C moll-Messe ja im Jahre 1772 geschrieben haben.

[5] Ausgenommen sind hier selbstverständlich die von der Messe losgelösten vielstimmigen Crucifixus-Vertonungen Lottis und Caldaras.

direkte Vorbild für Wolfgangs Komposition — bis auf den wohlberechneten koloristischen Effekt der sordinierten Trompeten — haben wir jedoch im Crucifixus von Leop. Mozarts Missa solenne in C dur (Ms. 1274 der Hof- und Staatsbibliothek in München) zu suchen, in deren Stimmen, von der Hand des Kopisten die Jahreszahl 1764 steht. (Siehe Beilage III.) Auch die reich kolorierte Solophrase, welche in dem anschließenden Allegro dem Tutti mit der Freudenbotschaft „Et resurrexit" voraneilt, fehlt bei Leop. Mozart nicht; nur ist sie nicht wie bei Wolfgang dem Sopran, sondern dem Tenor anvertraut. — In dem „Crucifixus", das gleich einer in sich abgeschlossenen Seitenkapelle dem Hauptbau des Credo angegliedert ist, konnte der jugendliche Messenkomponist das Ostinatomotiv der Geigen natürlich ebensowenig gebrauchen wie in den eingeschobenen Solosätzen. Erst nach dem „sedet ad dexteram Patris" führt er es vorübergehend wieder ein, um ihm nach dem durch das traditionelle Adagio charakterisierten „et mortuos" bis zum Schlusse des Chorsatzes das Feld völlig zu überlassen. Das „Et in Spiritum sanctum" ist der herkömmlichen Auffassung der Neapolitaner Schule getreu zu einem arioſen Satz in ziemlich bewegten Tripeltakt verarbeitet, welchem das sehr frei behandelte zweiteilige Schema als Grundriß dient. — Wie eine Reminiszenz aus Händels Messias wirkt das „Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam", in dem der Chor und mit ihm auch der Orchester-Ostinato wieder auf den Plan tritt. Traditionell ist die Illustration des „mortuorum" durch den verminderten Septimenakkord und das plötzlich erbreiterte Tempo. Das der tüchtig gearbeiten Doppelfuge über „Et vitam venturi saeculi. Amen" vorangehende viertaktige Orchestervorspiel, wie das ausklingende Amen tragen durch eine nochmalige reichliche Verwendung des Ostinatos, letzteres auch durch ein Wiederaufgreifen des Sequenzmotivs:



wesentlich zur einheitlich geschlossenen Wirkung des ganzen Credo bei.

In feierlichem Adagio mit breit gelagerten Durakkorden beginnt das Sanctus. Nach einem phrygischen Schlusse tritt das „Pleni sunt coeli et terra" mit Allegro im Tripeltakt ein. Es wird in der Mitte wirkungsvoll belebt durch ein paar Takte imitatorischer Arbeit. Diese Stelle sowie die kleinen Nachahmungen, in denen sich das knappe wieder im ¢-Takt geschriebene Osanna gefällt, zeigen uns vielleicht am deutlichsten, was Wolfgang damals selbstständig im polyphonen Satze leisten konnte[1].

Das Benedictus, das sich in der damaligen Messenliteratur meist in einer der beiden Dominanten bewegt[2], steht hier in der Unterdominante F dur; es wird nur von Streichquartett und Orgel begleitet. Fünfmal in stets wechselnden anmutigen Melodien trägt ein Solosopran die Worte „Benedictus, qui venit in nomine Domini" vor. Viermal antwortet der Chor ganz kurz: „osanna in excelsis". Nach der fünften Solostelle, wird das „osanna" des Sanctus repetiert.

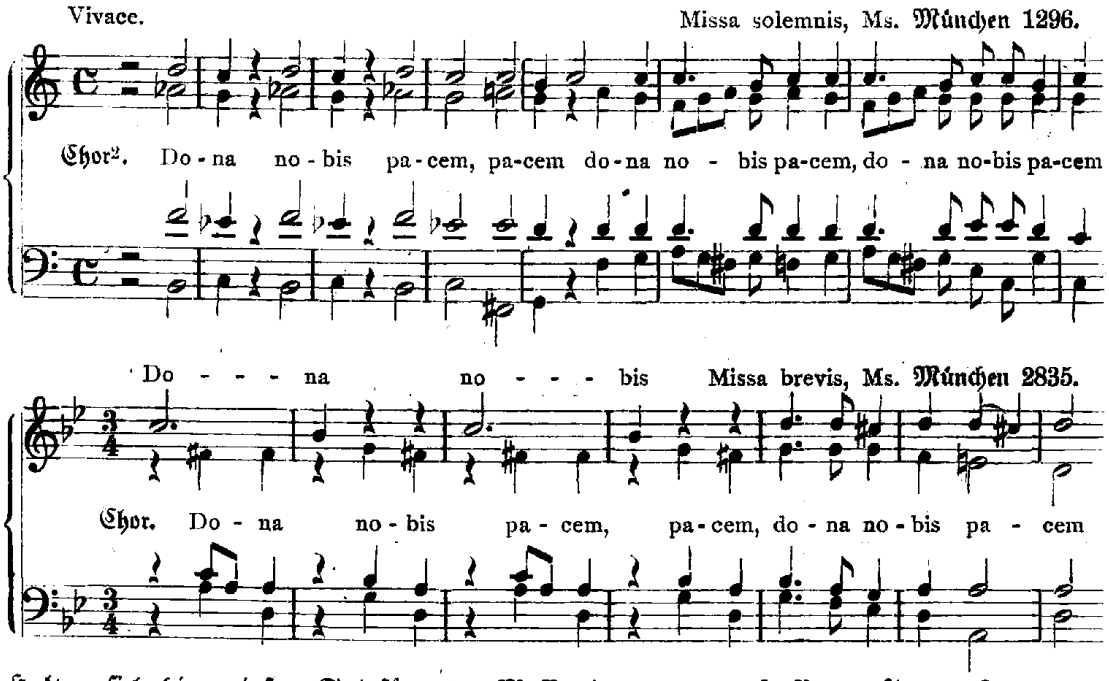
Das Agnus Dei zeigt die herkömmliche Scheidung in zwei scharf kontrastierende

[1] In Takt 7/8 des Osanna findet sich eine übrigens ziemlich unauffällige Quintenparallele zwischen Alt und Tenor.

[2] Für Mich. Haydns Messen bezeugt das A. M. Klafsky, Mich. Haydns als Kirchenkomponist. S. 10.

Abschnitte. Der erste ein durch ein zwölftaktiges Vorspiel eingeleitetes Andante (C moll, C, Tenorsolo, Chor und Soloquartett) beginnt mit einer ernst eindringlichen melodischen Phrase, in die sich später (mit den Triolen) allerdings etwas anders geartete Stimmungselemente störend eindrängen. Am meisten fällt jedoch das Kolorit des Satzes auf, das durch die drei obligaten Posaunen eine seltsam feierliche Weihe erhält[1]. Solchen Klangfarben verdankte damals Gluck zum nicht geringen Teil die tiefgehende tragische Wirkung seiner Reformopern. Und auf ein Gluckscher Meisterwerk, den Trauerchor zu Beginn des ersten Orfeo-Aktes weist dieses Mozartsche Agnus Dei auch in seiner ganzen Haltung aufs deutlichste hin.

Dem Zeitgeschmack entsprechend trägt das Dona nobis pacem einen heiteren, zufriedenen Charakter. Man wollte eben zum Schlusse der Messe noch einmal die Festtagsstimmung betonen und den Zuhörer mit einem angenehmen Eindruck entlassen. Das anmutig wiegende Motiv des zweiten Themas (Takt 26—33) kehrt in zahlreichen Messenkompositionen jener Zeit an dieser Stelle typisch wieder. Wir geben zwei Beispiele aus Werken E. Eberlins, der als Kirchenmusiker bekanntlich nicht ohne Einfluß auf Mozart blieb:



Halten sich die arioſen Solosätze der Messe in der von Hasse gepflegten Form des durchführungslosen italienischen Sonatensatzes, so können wir an dem Dona nobis pacem die interessante Beobachtung machen, wie dieses Schema sich allmählich zur Form des deutschen Sonatensatzes erweitert. Nach dem kurzen, das Ende der Exposition ankündigenden Zwischenspiel des Orchesters beginnt das erste Thema (leicht variiert) in der Dominante, gleich als schwebe dem Komponisten die italienische Form vor. Dann aber wird nicht zur Tonika zurückmoduliert, um in ihr mit dem zweiten Thema abzu-

[1] In der Wiener Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts wie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fanden die Posaunen reiche Verwendung als konzertierende Instrumente. Später wurden sie fast nur zur Unterstützung des Chores gebraucht, indem die Altposaune mit dem Alt, die Tenorposaune mit dem Tenor, die Baßposaune mit dem Baß ging.

[2] Den Orchesterpart lassen wir, da er für unsere Zwecke ohne Belang ist, um Raum zu ersparen, weg.

schließen, sondern das erste Thema wird durch Sequenzensteigerung nach a moll gehoben und nach einem fünftaktigen Nachsätzchen in der Dominante dieser Tonart kadenziert. So entsteht, wenn auch im kleinsten Rahmen, eine Durchführung, der (vom 51. Takte an) die regelrechte Reprise mit beiden Themen in der Tonika folgt. Das Orchesterritornell sollte, in die Tonika versetzt, ursprünglich den Satz beschließen[1]. Der jugendliche Komponist muß aber doch wohl gemerkt haben, wie sehr der konventionelle Zug an dieser Stelle die Wirkung abschwächen würde, und drängte das instrumentale Schlußwort auf den Raum eines einzigen Taktes zusammen.

Bei der Gesamtbetrachtung der Messe springt sofort in die Augen, wie unvermittelt in ihr die heterogensten Stilelemente neben einander stehen. Schon Jahn hat das bemerkt und mit aller Schärfe ausgesprochen[2]. Arioso Stücke, in deren ganzer Haltung „das 'Bestreben, gefällig zu wirken, unverkennbar" hervortritt, und Sätze, die von schwerem Pathos getragen sind; „längere Partien, die zu rauschenden Violinfiguren den Chor als Füllstimmen treten lassen", und Episoden im stile osservato, darunter zwei lang ausgesponnene Fugen, haben freundnachbarlich in dieser Partitur Platz gefunden. Zum Teil hat das seinen Grund in der Jugend des Komponisten, der die verschiedenen Stilrichtungen, mit denen er zumal in Wien in Berührung kam, wohl sich anzueignen und in ihrer Eigenart sogar teilweise zu steigern, aber nicht zu verschmelzen die Kraft besaß. Zum Teil hat es auch seinen Grund im damaligen Zeitgeschmack, der das ästhetisch Bedenkliche einer unmotivierten Stilmischung so wenig empfand, daß er sie in der Kirchenmusik als stilus mixtus ausgesprochenermaßen pflegte. Darauf zielt die Quantzsche Bemerkung, in der Kirchenmusik habe „ein Komponist Gelegenheit, seine Stärke sowohl in der sogenannten arbeitsamen als in der rührenden und einnehmenden Schreibart zu zeigen."[3]

Der Stilus mixtus in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts[4] beruht

[1] S. Revisionsbericht, Serie I, Messen, S. 11.

[2] W. A. Mozart, 4. Aufl., S. 290. „Freilich stehen diese stark kontrastierenden Einzelheiten auch nur als solche nebeneinander und bilden kein Ganzes."

[3] Johann Joach. Quantz, Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, S. 289.

[4] Von zeitgenössischen Definitionen dieses Begriffes seien folgende angeführt:

„Durch den vermischten Styl verstehe ich eine Composition, da bald eine, zwey, drey und mehrere Stimmen mit untergemischten Instrumenten concertieren, bald im vollen Chor sich hören lassen, welche Art der Komposition, hauptsächlich in den Kirchen itzo gebräuchlich ist. Weil also solche öfters vorkommt und gehöret wird, so halte ich es nicht vor nöthig, vieles davon zu reden und Exempel davon beyzubringen. Ich will Dich nur erinnern, daß Du niemahls die Absicht der Kirchenmusik vergessen mögest, als die bey dem Gottesdienst zur Erweckung der Andacht dienen soll, und sie nicht mit der theatralischen Schreibart und den Tanzmelodien vermengen, als wie leider viele thun." Joh. Jos. Fux, Gradus ad Parnassum. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt . . . von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742, S. 192.

„Stylus Ecclesiasticus Mixtus, oder vermischter Kirchen-Styl ist, wann die Composition mit 1. 2. 3. 4 oder auch mehreren Stimmen und concertierenden Instrumentis theils Arioso, theils auch mit untermengtem Contrapunct, Fugen usw. solchergestalt fortgeführet wird, daß man jedoch die Gräntzen oder Schranken der kirchlichen Gravität und Modestiae nicht überschreite, da doch bey jetziger Welt nichts gemeiners will seyn, als daß man alles leichtfertiges, was immer auf dem Theatro, auch bei den Cammer- und Tafel-Concerten ist producirt worden, in die Kirchen bringe, auf Theatralische Art setze, über die Theatralische Arien einen Text zusammenschweiße, er mag sich schicken oder nicht, liegt wenig daran, wenn man nur etwas lustiges unter dem Gottesdienst produciren kann." P. Meinrad Spieß O. S. B. Tractatus Musicus-Compositorio-Practicus, Augsburg 1746, S. 161.

Der Begriff des Stilus mixtus gründet sich nicht schlechthin auf die Mischung vokaler und instrumentaler Darstellungsmittel. Denn Fux spricht (a. a. O. S. 183) ausdrücklich von zwei Gattungen „des Styls a Capella: Ohne Orgel und andere Instrumente, bloß mit Singstimmen: und mit der Orgel und anderen Instrumenten." Beiden Gattungen steht als etwas Eigenes der Stilus mixtus gegenüber.

auf einem im Grunde unkünstlerischen Kompromiß. Der konservative Geist der katholischen Kirche, der bis heute in Palestrinas Werk das Ideal der mehrstimmigen Kirchenmusik erblickt, verlangte nach dem stile osservato. Andererseits aber war die Umwälzung in der Musik, die mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts anhebt, so gewaltig, daß sie sich Einlaß in die Kirche erzwang. Die neue Kunst macht sich zunächst in noch mehr oder weniger polyphon geführten, konzertierenden Partien bemerkbar, die mit dem coro pieno abwechseln. Nach und nach nehmen diese konzertierenden Partien dann unter dem herrschenden Einfluß der neapolitanischen Oper[1] arioso Formen an, und zwar in der „Motette" die Form der großen Da capo-Arie, in der Messe kleinere cavatenartige Formen. Gleichzeitig verkümmert die Chortechnik zu primitiven, homophonen Gebilden, die von Orchesterarabesken überwuchert werden. Fast allein in den herkömmlichen Fugen zeigt sich noch ein letzter Abglanz der alten Kunst kontrapunktisch selbständiger Stimmführung. Immer seltener aber werden diese Fugen im Laufe der Zeit. Hatte noch Hasse gewöhnlich das zweite Kyrie eleison und das Dona nobis pacem fugiert[2], so blieben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließlich nur die Cum sancto Spiritu- und Et vitam venturi saeculi-Fuge zum Schlusse des Gloria und des Credo in breiter ausgeführten Messen übrig. Die Themen sind zudem meist trocken und die Durchführung schematisch; man merkt den ganzen Sätzen an, daß die Komponisten mehr unter dem Zwange der Konvention als unter dem Drange eigener schöpferischer Inspiration arbeiteten.

Wie im Kirchenbau der westdeutschen und belgischen Jesuiten des 17. Jahrhunderts konservative und fortschrittliche Stiltendenzen durcheinanderströmen und in einer wunderlichen Mischung konstruktiver Gotik und üppigen Barockdekors zu Tage treten, so zeigt in der Musik der Stilus mixtus ein seltsames Nebeneinander der „arbeitsamen" und der „rührenden und einnehmenden Schreibart". Zwar hat es nicht an Bestrebungen gefehlt, die auf eine Amalgamierung der lose neben einander gestellten Elemente hinzielten. Vor allem ist hier, soweit die katholische Kirchenmusik in Frage kommt, Joh. Jos. Fux und sein Kreis zu nennen[3]. Bei diesen Wiener Meistern war eine Verschmelzung selbst der stärksten Gegensätze in den beiden Handlungsarten, der Arien- und Fugenform, durchaus nichts Seltenes[4]. Aber in der Regel blieb es doch — wenigstens in der breit angelegten missae solemnes — bei der unorganischen Aneinanderreihung von konzertierenden bezw. ariosen Stellen einerseits und Stücken im strengen obligaten Satz andererseits. Da nun eine solche Aneinanderreihung heterogenster Stilelemente durch den Gedankengang und die literarische Gestaltung des Ordinariums nicht im geringsten begründet ist, so erscheint sie willkürlich und darum ästhetisch äußerst bedenklich. An ihr aber krankt sowohl diese erste Messe Mozarts wie auch später noch seine große unvollendete in cmoll[5].

(Der Schluß der Studie folgt.)

---

[1] Der Einfluß der Oper, besonders der „theatralischen Arien" erhellt deutlich aus dem oben zitierten Auslassungen von Fux und Spitz.

[2] S. Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist, S. 56.

[3] Vgl. Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts im 4. Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Leipzig/Wien 1916, S. 39.

[4] Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, S. 196, 204, 212.

[5] Ganz anders verhält es sich mit der Zauberflöte. Dort dient die Verschiedenheit der stilistischen Behandlung, welche für Papageno zum einfachen Volkslied, für Tamino zu den weitgeschwungenen Linien des edelsten bel canto, für die beiden Geharnischten zur obligaten Arbeit greift, der musikalischen Charakterzeichnung und der reineren Ausprägung der künstlerischen Grundidee.

Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik

Von

Robert Lach, Wien

Unter Beethovens Werken hat die im Jahre 1801 komponierte Musik zu Salvatore Viganos Ballett „Gli uomini di Prometheo" stets eine gewisse stiefmütterliche Behandlung erfahren, sowohl seitens der Biographen und der auf dem Gebiete der Beethovenliteratur tätigen Schriftsteller als auch seitens des Publikums: der Kreise der Gebildeten und Musikfreunde, die im günstigsten Falle zwar die Ouvertüre kennen, von dem Vorhandensein einer kompletten, mit Einschluß der Ouvertüre und der sich daran unmittelbar anschließenden Introduktion siebzehn Nummern umfassenden Partitur zu dem ganzen Ballette aber nichts oder fast nichts wissen, geschweige denn, daß ihnen die eine oder andere dieser übrigen Nummern bekannt wäre. Und doch ist dies wirklich zu bedauern, denn gerade die Musik zu Prometheus enthält einige Partien (so vor allem die die Wirkung der Musik auf die ersten Menschen schildernde Nr. 5 mit Harfe, Flöte, Fagott, Klarinette und Streichern, und das das Auftreten Melpomenens einleitende Adagio in Nr. 9), die zu dem Besten, Edelsten und Schönsten gehören, was Beethoven in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit hervorgebracht hat. Daß diese Ballettmusik verhältnismäßig so wenig bekannt geworden und mit Ausnahme der Ouvertüre in Vergessenheit geraten ist, mag seinen Grund hauptsächlich darin haben, daß man das Werk — das zu einer Zeit entstanden ist, wo Beethoven als Orchesterkomponist noch mit keinen größeren Werken als mit zwei oder drei Klavierkonzerten und der ersten Symphonie hervorgetreten war — von Anfang an nur sozusagen als Vorspiel und Einleitung zu der Reihe seiner späteren großen, unsterblichen Schöpfungen auf dem Gebiete der Orchestermusik auffaßte, und daß man zudem Beethovens musikalische Mitarbeiterschaft an dem Produkte eines damals in Mode gekommenen, im Getriebe des Theaterlebens allseits Aufsehen erregenden und einflußreichen Ballettmeisters mehr als eine nebensächliche, ihn von der Bahn seiner eigentlichen, großen Bestimmung sozusagen auf ein Nebengeleise ablenkende Betätigung zweiten Ranges und in zweiter Linie wertete, die nicht Anspruch darauf erheben könne, so ernst und vollwertig genommen zu werden wie seine übrigen großen, späteren Orchesterwerke. Wie wenig gerecht man mit diesem Standpunkte den tatsächlichen Verhältnissen wird, die Beethoven zur Mitarbeiterschaft an dem Ballette veranlaßten, geht am besten schon daraus hervor, daß die Übertragung der Komposition dieses Ballettes, das als eine Huldigung für die damalige Kaiserin, Kaiser Franz des II. zweite Gemahlin Maria Theresia, die als große Musikfreundin bekannt war, gedacht und im Hinblick auf diesen Zweck von Vigano ausgearbeitet worden war, an Beethoven — der damals erst in den Zwanzigern seiner Opuszahlen stand (im Jahre 1800 waren u. a. die erste Symphonie, die Hornsonate op. 17, das Septett op. 20, die Klaviersonate op. 22 entstanden, dem Jahre 1801 gehören die Sonatenwerke op. 23, 24, 26, 27, 28 und das Quintett in Cdur op. 29 an) und soeben erst sich selbst, d. h. seinen eigenen, von Mozarts und Haydns Einfluß unab-

hängigen Stil gefunden hatte — eine Auszeichnung war, die für den damals noch jungen Künstler wenn auch nicht in seiner Entwicklung, so doch in seiner äußeren Stellung gegenüber den anderen künstlerisch Gleichstrebenden einen durchaus nicht zu unterschätzendem Schritt vorwärts, ein Aufwärtsklimmen um eine Staffel höher, bedeutete.

Daß dieses Werk Beethovens — wie bereits gesagt: von der Ouvertüre abgesehen — den weiteren und weitesten Kreisen so wenig bekannt geworden ist, daran ist aber gewiß vor allem auch das Schicksal des Viganoschen Ballettes selbst sowie der Umstand, daß sich von demselben kein Textbuch mehr erhalten hat, schuld: das erstere, insofern das Ballett keine besonders günstige Aufnahme fand (vgl. die bei Thayer 2. Aufl., II. Bd., Leipzig 1910, p. 236 ff. wiedergegebene Besprechung der Uraufführung am 28. März 1801 in der „Zeitung für die elegante Welt" vom 19. Mai 1801) und es im Jahre 1801 auf 16, 1802 nur auf 13 Aufführungen brachte, und letzteres insofern, als das Textbuch des von Beethoven komponierten Viganoschen Balletts verloren gegangen und an keiner der europäischen Bibliotheken aufzutreiben, noch sonstwo zu finden ist. Die Hauptschuld an dem lauen Erfolge des Werkes ist ohne Zweifel dem recht schwachen zweiten Akte zuzuschreiben, dessen Mängel schon von Viganos Biographen und Apologeten, Carlo Ritorni (in dessen Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore di Vigano e della coregrafia e de' corepei scritti da —, Reggiano, Milano 1838), hervorgehoben und mit Retch als der Verbesserung bedürftig gerügt worden sind (vide das übersetzte Exzerpt bei Thayer l. c. p. 222). Über alle diese Details brauche ich mich hier umso weniger eingehend zu verbreiten, als in Thayers Beethovenbiographie II. Bd., 6. Kapitel, p. 216—238 hierüber ungemein eingehende und gewissenhafte Erörterungen zu finden sind, denen auch die vorstehenden Daten entnommen sind; für alle Einzelheiten dieses Themas verweise ich den Leser dieser Zeilen daher auf die eben erwähnte Partie des berühmten Werkes, wo er alles finden wird, was zum Verständnisse und zur Ergänzung der vorliegenden Ausführungen notwendig ist.

Nur eines wäre noch zu erwähnen, was für die Geschichte des uns hier beschäftigenden Ballettextes nicht unwesentlich ist: Vigano selbst benutzte nachträglich das Sujet des von Beethoven komponierten Prometheusballettes mit Erweiterung jener ursprünglichen zweiaktigen Fassung zu einer größeren, neuen Fassung in sechs Akten, die im Mai 1813 in Mailand zur Aufführung gelangte; dieser zweiten Fassung (dem sogenannten „größeren Prometheus"), bei der auch die Anordnung der auftretenden Personen eine andere war als in der ursprünglichen Fassung, lag aber nicht mehr ausschließlich nur Beethovens Musik zugrunde, sondern es waren dabei nur mehr vier Nummern aus derselben verwendet, das Übrige wurde aus anderen Werken Beethovens, sowie aus den Werken anderer Komponisten (Weigl) ergänzt (Vd. Thayer l. c. p. 238). Auf diese zweite, spätere Fassung des Viganoschen „Prometheus" spielt auch Ritorni an, wenn er (in der bei Thayer l. c. p. 222 zitierten und übersetzten Stelle aus seinen Commentarii) bei der Besprechung der Beethoven vorgelegenen älteren Fassung des Balletts bemerkt: „Man erkennt deutlich, daß dieses Stück, welches ich den ‚kleinen Prometheus' nennen will, den Keim in sich enthielt, der sich in dem großen Prometheus entwickelte, mit welchem Salvatore die Reihe seiner hauptsächlichsten Leistungen eröffnete. Doch ist der zweite Akt, wie es scheint, voller Mängel, von geringer Kunst und keinem besonderen Geschmacke."

Wie gesagt, ist also infolge der Unauffindbarkeit des Viganoschen Prometheustextbuches eine Vergleichung desselben mit der späteren Bearbeitung dieses Sujets, wie sie uns in der weiter unten anzuführenden Handschrift entgegentreten wird, leider unmöglich. Auch die Hoffnung, aus der Partitur des von Beethoven komponierten Werkes das Textbuch des Ballettes rekonstruieren zu können, schlägt fehl, da auch die Originalpartitur, das Autograph Beethovens, nicht aufzufinden ist; das in der Musikaliensammlung der ehemaligen Hof-, jetzigen Nationalbibliothek in Wien vorhandene, mit der Überschrift: „Ballo serio, Die Geschöpfe des Prometheus. Composto dal Sig. Luigi v. Beethoven" versehene und außer der Ouvertüre mit unmittelbar sich anschließender Introduktion sechzehn Nummern enthaltende Exemplar Cod. 16142, eine Abschrift von Kopistenhand, allerdings von Beethoven eigenhändig korrigiert, enthält über einigen Nummern kurze Überschriften, und ebenso finden sich in einem in der ehemaligen kgl., jetzt Staatsbibliothek in Berlin verwahrten Skizzenbuche Beethovens Skizzen zu der Prometheusmusik mit vereinzelten szenischen Bemerkungen (vid. Thayer l. c. p. 223 und 225); aber alle diese Fragmente reichen natürlich nicht aus, uns eine Rekonstruktion des Originaltextbuches des Viganoschen Ballettes zu gestatten oder uns auch nur eine annähernd ausreichende Inhaltsangabe zu ermöglichen. Zum Glücke sind uns zwei andere Quellen erhalten, die uns hierzu, wenn auch nicht erschöpfend, so doch wenigstens summarisch und annäherungsweise, in den Stand setzen. Es sind dies die Inhaltsangaben des Balletts einerseits auf dem uns erhaltenen Theaterzettel der Uraufführung des Werkes (am Samstag dem 28. März 1801), andererseits in Ritornis „Commentarii" (und darnach von Grandaur ins Deutsche übersetzt, in der Allgem. Mus.-Zeitung 1867, p. 178). Obwohl beide Stellen bei Thayer l. c. p. 219 und 221 ff. in extenso wiedergegeben sind, glaube ich doch, daß es behufs größerer Bequemlichkeit des Lesers der vorliegenden Ausführungen (um ihn in den Stand zu setzen, sofort — ohne mühsames erst sich Beschaffen und Nachschlagen-Müssen des Thayerschen Werkes — beide Fassungen mit dem Wortlaut der weiter unten angeführten Handschrift bequem vergleichen zu können) angezeigt sein dürfte, sie hier nochmals anzuführen. Sie lauten also — von einigen für unsern Zweck, die bloße Inhaltsangabe des Ballettes, belanglosen, bloß reflektierenden und daher hier weggelassenen Stellen abgesehen — folgendermaßen:

I.

Inhaltsangabe im

Theaterzettel der ersten Aufführung: 28. März 1801 (Thayer l. c. p. 219):

Die Grundlage dieses allegorischen Ballets ist die Fabel des Prometheus.

Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Bespielung der Fabel dahin, daß sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatze ausgegangen stellen sich in gegenwärtigem Ballet zwei belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf den Parnaß, um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Amfione, dem Arione und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene und der Thalia mit [dem] Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore

und dem Pan sie mit dem [von] letzterem erfundenen Schäfertanze — und dem Bacchus [sie] mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.

Die Music ist von Herrn van Beethoven.

II.

Inhaltsangabe in Carlo Ritorni's „Commentarii" etc. (Thayer l. c. p. 221 ff.):

Die Menschen des Prometheus oder: Die Macht der Musik und des Tanzes.

Verfolgt durch den heftigen Zorn des Himmels, welches Gelegenheit zu einem geräuschvollen musikalischen Vorspiel gibt, kommt Prometheus durch den Wald gelaufen zu seinen beiden Thonstatuen, denen er eiligst die himmlische Flamme an's Herz bringt. Während er nach Vollendung der Arbeit müde und bekümmert sich auf einen Felsen legt, erlangen jene Leben und Bewegung, und werden dann in Wirklichkeit, was sie scheinbar waren, Mann und Frau ... Prometheus fährt erschrocken auf, sieht sie mit Freude an, lädt sie mit väterlicher Liebe zu sich ein, kann aber durchaus kein Gefühl in ihnen erwecken, welches den Gebrauch der Vernunft zeugte: im Gegentheil lassen sich jene, anstatt sich zu ihm zu wenden, indolent auf die Erde fallen neben einem hohen Baume ..... Er wendet sich wiederum zu Liebkosungen und überzeugenden Worten; jene aber, welche den besseren Theil des Menschen, die Vernunft, nicht besitzen, verstehen seine Worte nicht und werden darüber verdrießlich, und versuchen dann mit täppischen Drehungen und Windungen sich zu entfernen. Hierüber betrübt, versucht es der Titan noch mit Drohungen, und da dieselben nichts helfen, wird er unwillig und will sein Werk wieder zerstören; doch eine innerlich vernommene höhere Stimme hält ihn davon ab; er kehrt zu seiner ersten Empfindung zurück und indem er zu erkennen gibt, daß ein neuer Plan in ihm entstanden ist, erfaßt er die beiden und schleift sie mit sich fort.

Der zweite Act spielt auf dem Parnaß: es treten auf Apollo und die Musen, die Grazien, Bakchus, Pan und Gefolge, dann Orpheus, Amphion und Arion als Menschen, die künftig geboren werden sollen und mit einem kühnen Anachronismus hier eingeführt werden. Der Hof des Apollo zeigt bei Eröffnung der Scene ein schönes Bild dieser poetischen Figuren ... Prometheus kommt, um dem Gotte seine Kinder vorzustellen, damit es ihm gefalle, dieselben in den Künsten und Wissenschaften zu unterrichten. Auf den Wink des Phoebus schickt sich Euterpe, von Amphion unterstützt, zu spielen an, und bei ihren Weisen beginnen die beiden jungen Wesen Zeichen von Vernunft und Überlegung zu geben, die Schönheiten der Natur zu sehen und menschliche Affecte zu fühlen. Arion und Orpheus verstärken die Harmonie mit ihren Cithern, und schließlich auch der Gott selbst. Die neu Geschaffenen tummeln sich hierhin und dorthin, und als sie vor Prometheus angelangt sind, erkennen sie in ihm den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen sich vor ihm nieder und umarmen ihn leidenschaftlich. Hierauf kommt Terpsichore mit den Grazien und Bakchus mit den Bakchanten, und führen ... einen heroischen Tanz auf. Die Geschöpfe des Prometheus widerstehen den Antrieben des Ruhms nicht und und wollen, nachdem sie die Waffen aufgerafft haben, am Tanze theilnehmen! Da tritt aber Melpomene dazwischen und stellt den erstaunten Wesen eine tragische Scene vor, indem sie ihnen mit dem Dolche zu erkennen gibt, wie der Tod die Tage des Menschen beschließt. Indem sie jene darüber in Entsetzen bringt, stürzt sie zu dem erstaunten Vater, macht ihm Vorwürfe, daß er die Elenden zu solchem Unglücke geschaffen habe, und glaubt ihn mit dem Tode nicht zu hart zu bestrafen; worauf sie ihn, den seine mitleidigen Geschöpfe vergebens zurückhalten, mit dem Dolche tödtet. Diesen Kampf unterbricht Thalia durch eine komische Scene, indem sie den beiden Klagenden ihre Maske vor das Gesicht hält, während Pan an der Spitze seiner Faune den getödteten Titanen wieder ins Leben zurückruft, und so endet mit festlichen Tänzen das Stück.

Das also sind die Fassungen, die uns eine Rekonstruktion der Inhaltsangabe des Beethovenschen Prometheusballettes gestatten. Von den schon oben erwähnten Erweiterungen desselben Sujets zu dem sechsaktigen „größeren Prometheus" Viganos abgesehen, erfuhr aber nun dasselbe Sujet 30 Jahre nach der Mailänder Aufführung des „größeren Prometheus" eine neuerliche Bearbeitung und Erweiterung durch einen Ballettmeister an der Wiener Hofoper, A. Hus, dessen Elaborat in dem der Zensurbehörde offiziell eingereichten Originalexemplar (mit eigenhändigen Korrekturen des Autors und dem Imprimatur der Zensurbehörde versehen) in der Musikaliensammlung der Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur Suppl. mus. 1823 vorliegt. Mit der Inventarisierung und Katalogisierung noch unbestimmter und unbeschriebener Handschriften in meiner amtlichen Stellung beschäftigt, entdeckte ich diese Handschrift, ein Heft in Klein-Quartformat von 42 Seiten Umfang, und da sie mir als ein für die Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"musik nicht uninteressanter Beitrag charakteristisch erscheint, gebe ich sie im Nachfolgenden wieder, wobei ich nur an den Stellen, wo das in Reinschrift von Kopistenhand vorliegende Manuskript vom Autor eigenhändig nachträglich korrigiert ist, den nachträglich durchstrichenen Wortlaut in eckigen Klammern wiedergebe. Zusätze und Bemerkungen von meiner Hand (vereinzelt ein beigefügtes „sic") sind als solche durch runde Klammern ersichtlich gemacht, ebenso die Numerierung jeder einzelnen Seite des Originals. Der Autor, der — wie offenkundig ersichtlich — geflissentlich bemüht ist, seine „Bildung" und Belesenheit zur Schau zu tragen, und seinem opusculum gerne ein Mäntelchen von Gelehrsamkeit und „Wissenschaftlichkeit" umhängen möchte, hat aus diesem Streben heraus mit komischer Wichtigtuerei und kindisch-eitler Selbstgefälligkeit bei allen möglichen passenden und unpassenden Gelegenheiten gelehrt tuende Zitate aus lateinischen, italienischen, französischen Dichtern u. dgl. angebracht, auf die er im Texte mit kleinen lateinischen Buchstaben verweist und die er unter dem Striche in extenso anführt. Auch diesen Krimskrams habe ich, so wenig er auch mit unserem Thema zu tun hat und uns für unseren Zweck interessiert, aus Gründen der diplomatisch-getreuen Wiedergabe des Textes der vorliegenden Handschrift beibehalten und bringe ihn in derselben Form wieder, wie er im Original erscheint. Die am Schlusse der Handschrift, auf p. 42 derselben, seitlich rechts am Rande angebrachte, Aufführungs- und Druckerlaubnis der Zensurbehörde ist ebenfalls in meiner Wiedergabe in genau derselben Form und an derselben Stelle angebracht, wo und wie sie sich im Originale vorfindet. Bezüglich der auf dem Titelblatte der Handschrift vorkommenden Bemerkung: „Musik v. L. van Beethoven und W. A. Mozart" sei noch erwähnt, daß hierüber aus dem in der Musikaliensammlung der Nationalbibliothek in Wien vorhandenen Material nichts zu eruieren ist, da außer der oben erwähnten, von Beethoven eigenhändig korrigierten Originalpartitur seiner „Prometheus"ballettmusik Cod. 16142 sonst keinerlei wie immer geartete Musik zu einem andern Ballette dieses Sujets, geschweige denn zu dem hier in Rede stehenden von Hus, vorhanden ist; auch das in der Musikaliensammlung der Wiener Nationalbibliothek verwahrte Archiv des alten Kärntner-Tor-Theaters und der Wiener Hofoper besitzt nichts derartiges.

Die Handschrift selbst also lautet folgendermaßen:

(Suppl. mus. 1823.)

(Auf Umschlagblatt:) N° 83 J. $\frac{843}{844}$ präs. $\frac{3}{11}$ 843

(Unleserliche Unterschrift:) Deßen (? oder Decken?)

Prometheus

Mythologisches Ballet [In sechs Abtheilungen] in zwei Acten und sechs Abtheilungen [Erfunden] komponirt und in die Scene gesetzt von Herrn A. Hus, Balletmeister an diesem k. k. Hoftheater. Musik von L. van Beethoven und W. A. Mozart. Sämmtliche Decorationen sind von den k. k. Hoftheatermahlern, den Herren Brioski (sic), Millitz (?) und Schlögl neu verfertigt. 2056.

(p. 3) Inhalt.

Es liegt nicht in meiner Absicht, eine nach den strengen Vorschriften der Tragödie durchgeführte Handlung zur Anschauung zu bringen. Außer andern Erfordernißen soll die tragische Handlung auf einen Zeitraum von 24 Stunden beschränkt werden, während meine Fabel eine Reihe von Begebenheiten umfaßt, die mehrere Jahre umschließen, und nach Angabe einiger Mythologen durch mehrere Jahrhunderte fortlaufen. Mancher könnte in meinem Prometheus vielmehr eine Art von Gedicht finden, welches durch die Pantomime veranschaulicht wird. Ich hingegen, von der Geringfügigkeit meiner Kräfte zu innig überzeugt, (p. 4) um nach der Höhe so schwieriger und großer Conceptionen des menschlichen Geistes zu ringen, begnüge mich, durch dieses Ballet dem kunstsinnigen Publikum Wien's nur eine Reihe von 6 Gemälden vorzuführen, die ich nach meinem besten Vermögen auszuarbeiten beflißen war, und welche, wenn gleich nur einen einzigen Gegenstand, die Wiedergeburt des Menschengeschlechtes durch Prometheus zum Vorwurf nehmend, doch verschiedene Epochen der Wanderung dieses wohlthätigen Titans auf Erden in sich aufnehmen. Das erste dieser Gemälde schildert das Menschengeschlecht in seiner Wildheit, oder wenn man so sagen darf, in seiner Kindheit. In dem zweiten Gemälde erblickt man den Halbgott Prometheus, wie er, um den menschlichen Stamm dem höchsten Grade der Vervollkommnung entgegen zu führen, den belebenden Funken aus (p. 5) dem Himmel entwendet. Das dritte ist der Schilderung der Wirkungen des göttlichen Funkens (: oder der dem Menschen verliehenen Vernunft :) der Entwicklung menschlicher Leidenschaften, dem Ursprung der Geselligkeit gewidmet. Im vierten wird Jupiters Neid, Tirannei und Rache gegen den Wohlthäter der Sterblichen versinnlicht. — Das fünfte behandelt das Zunehmen menschlicher Ausbildung, Erwerbung der Tugend und Einrichtungen, welche der Menschengesellschaft ewige Dauer verbürgen; damit meine ich den Ehestand. Im Beginne des letzten Gemäldes erblickt man den an den Kaukasus geschmiedeten Prometheus, der hierauf von Herkules befreit, von Jupiter begnadigt, und am Schluße in den Rath der Unsterblichen aufgenommen wird. Wenn ich mich nicht irre, werden die minder Unterrichteten und Jene, welche sich mit der materiellen Ansicht der Dinge begnügen, durch diese gedrängte Zusammen- (p. 6) stellung in meiner Arbeit nur den Reitz des Spektakels erkennen, während besser Unterrichtete darin verschiedene Mysterien des alten Götterdienstes und die Schilderung einer großen Zahl im Leben vorkommender Ereignisse darin wahrnehmen dürften. Obschon ich es für unnöthig erachte, alles, was von Prometheus erzählt wird, hier umständlich anzuführen, da diese Erzählungen hinlänglich bekannt sind, und im Programe selbst zur Sprache komen[a]], erlaube ich mir doch die Bemerkung, daß ich aus den Berichten verschiedener Schriftsteller über die wunderbaren Thaten der berühmtesten Person des (p. 7) Alterthums jene auswählte und zusammenstellte, welche ich

[a]) Wer umständliche Nachrichten über diese erhabene Fabel zu erfahren wünscht, beliebe des Cavaliere Monti Vorrede zum „Prometheus" zur Hand zu nehmen, welcher zuerst diesen Theil der Götterlehre in chronologischer Ordnung behandelt.]

am geeignetsten für eine Schauspielgattung hielt, die ich zu meinem Studium nahm, daß ich ferner, um meinem Gemälde in den Augen des Zuschauers größeren Reitz zu verleihen, einiges von eigner Erfindung hinzufügte, und daß ich endlich, da ich zum erstenmale mich unterfange, ein so großes Schauspiel auf die Bühne zu bringen, mehr als bei jeder andern Gelegenheit, bei allen jenen Scenen, worin es mir nicht gelang, den Erwartungen der erleuchteten Bewohner der Kaiserstadt zu entsprechen, die Nachsicht eines Publikums in Anspruch nehmen muß, welchem — die Früchte meiner Bemühungen zu widmen, nun schon zum vierten Male ich die ausgezeichnete Ehre genieße.

A. Hus.

(p. 8)

Personen:

Prometheus. . .	Hr. Rossi
Aeone	Dlle Crochat
Linus.	Hr. Carey
Minerva	Dlle Angiol. Mayer
Vulkan.	Hr. Pitrot
Cupido	kleine Hönlein
Merkur.	Hr. Federigo
Jupiter.	„ Stempfl.
Mars.	„ d'Or
Herkules	Hr. Ottinger
Hymen	Dlle Buhofsky (? Buzofsky, Bischofsky, Bukofsky?)
Higiea (sic!) . .	Dlle Stefan.

Künste und Wissenschaften

Der Ackerbau	Mme Groll (? Gron?) Leinsler
Die Baukunst	„ Kröpfel
Die Meßkunst	„ Fuchs
(p. 9) Die Malerkunst	Dlle. Nebel d. ä.
Die Literatur	„ Carolina
Die Bildhauerkunst . .	„ Destefano
Die Sternkunde	„ Nebel d. j.
Die Erdkunde	„ Riegler d. ä.
Die drey Grazien	„ Rozier „ Sassi „ Ravaglia

Die Musen:

Terpsichore	Mad. Mattis	Polymnia (sic!). .	„ Herold
Erato.	Dlle Bendel	Euterpe.	„ Roth d. j.
Clio	„ Weiß	Urania	Mad. Mehlig
Thalia	„ Müller	Calliope.	Dlle. Schier d. ä.
Melpomene	„ Nagelstädter		

(p. 10.)

Personifikationen

[Die moralischen Tugenden]

(NB. mutetur. Anmerkung des Zensors.)

Die Tugend	Dlle Kohlenberg
[Die Religion] Die Andacht . .	Mme Groll. Leinsler
Die Eintracht	„ Kröpfel.

Wilde beiderley Geschlechts. Cyclopen. Gefolge des Mars. Gefolge des Herkules. Amoretten. Genien.

Die olympischen Götter.

(p. 11.) [Erster Aufzug] Erste Abtheilung

Geräumige Thalgegend in Colchis, durch eine Bergkette gebildet, die bis an das caspische Meer fortläuft.

Prometheus. Die Künste, die Menschen, unter diesen Aeone[b]) und Linus[c]); zuletzt Minerva.

Prometheus betrachtet die menschliche Race; er findet sie plump, schwach, vertheidigungslos, ohne Gewandtheit und Verstand, auf niedrigerer Stufe als die Tiere des Waldes. Er ist darüber betroffen, er seufzt und sinnt in seinem großen Gemüthe auf Mittel, wie dieses (p. 12) Geschlecht sich über die ganze lebende Schöpfung erheben könnte.

Ein zahlreicher verworrener Schwarm von Männern und Weibern nähert sich ihm, deren Formen und Gesichtszüge keineswegs ahnen lassen, daß die menschliche Natur einst der göttlichen nahekomen werde. Prometheus trit (sic) in ihre Mitte, und strebt mit dem ganzen Aufwande seines Geistes, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; an diesen Automaten ist jedoch alle Mühe verschwendet; ihr schwaches Gehirn ist außer Stande einen Begriff aufzufassen[d]). Was unternimt nun Prometheus? Er ruft die Künste herbei, diese ewigen Lehrerinnen (p. 13) und Erhalterinnen der menschlichen Gesellschaft, und ladet sie ein, ihre Gefühle, ihre Liebe in die Brust jener erbarmungswürdigen Wesen zu pflanzen; aber getroffen von dem neuen und blendenden Lichte der erhabenen Göttinnen fliehen die wilden Thiere in Menschengestalt[e]) erschrocken hinweg, sich in ihre Höhlen verbergend[f]).

Aeone, um sich schnell möglichst dem Anblicke der Künste zu entziehen, verbirgt sich hinter dem nächst besten Bruchstein. Auch Linus versucht die Flucht. Prometheus aber hat ihn, dessen feine Gesichtszüge und harmonische Körperbildung ihm am geeignetsten zur Ausführung seiner Gedanken erscheinen lassen, an der Hand zurückgehalten. In diesem Augenblicke bemerkt er die schöne Aeone, und auch diese durch Sanftmuth herbeylockend, (p. 14) stellt er die beiden Wilden den Künsten vor; Schmeicheleien und Liebkosungen an beide verschwendend, um in ihren aufgeregten Gemüthern Ruhe, und mit dem Gefühle der Sicherheit auch Vertrauen zu erwecken.

Voll des Dranges, sein Werk zu beginnen, [mustert] betrachtet Prometheus aufmerksam den Chor der Künste, und wohl begreifend, wie unausführbar es sey, ihre Geschicklichkeiten den Menschen auf einmal beizubringen, wählt er vorerst den Ackerbau und die Baukunst, und mit diesen vereint versucht er den Unterricht seiner Lehrlinge; aber alles vergebens. Als Linus in Aeones Händen [ein landwirtschaftliches Werkzeug] einen Apfel erblickt, [welches] welchen ihr der Ackerbau anbot, stürzt er voll Neid auf das Mädchen, und sucht es ihr zu entreißen. — (p. 15) Aeone schleudert es aus ihrem Versteck auf den Angreifer. Bey dem durch diesen Zank verursachten Geräusch stürzen von allen Seiten Männer und Weiber herzu, und nehmen an dem Streite Theil, der sich in kurzer Zeit zu einem wüthenden [blutigen] Kampfe entzündet. Die Wildheit und Übermacht der Stärkeren, die Verschmitztheit der Schwächern, die Furcht der Unterdrückten, die Rachsucht der Besiegten, der Stolz der Sieger, dieß sind die Leidenschaften, welche allmählich bey dieser Zänkerey zum Vorschein komen.

---

[b]) Aeone war die erste, welche den Genuß der Baumfrüchte lehrte.

[c]) Die Götterlehre führt mehrere Personen dieses Namens auf. Hier ist der älteste derselben gemeint, welcher der Erfinder vieler Künste, namentlich der Musik war.

[d]) . . . . . ora udite
le miserie degli uomini, cui prima
rozzi come fanciulli io solo resi
posseditori d'intellett' e senno.
. . . . . .

Essi prima veggendo, invan vedano,
non udivano udendo, e simiglianti
a le forme de' sogni ivan mescendo
per lunga età confusamente il tutto.

Aeschylos „Prometheus" in Cesarotti's Übers.

[e]) Ausdrücke eines neuzeitlichen Dichters.

[f]) Durch diese Flucht wollte man die Scheu vor Arbeit und Mühsal der Menschen, besonders in ihrem rohen Zustande veranschaulichen.

Die Künste, Freundinnen des Friedens, ziehen sich bey diesem gräßlichen Anblicke in die Gebirge zurück. Vergebens sucht Prometheus den Zwist zu vermitteln und den Wüthenden Einhalt zu thun, der (p. 16) Kampf dauert mit gleicher Erbitterung fort, bis die Schwächern, unter den Streichen der Stärkern erliegend, zu Boden sinken, oder auf ihrer Flucht von den Wildesten und Blutgierigsten verfolgt werden.[g])

Schon ist der bestürzte Prometheus Willens, sein edles Unternehmen aufzugeben, aber gerührt von den Wehklagen der besiegt und verwundet am Boden Liegenden, faßt er doch noch einige Hoffnung für seines Planes Gelingen, und ruft den Beistand der weisen Minerva an. Seine Bitte wird erfüllt, die Göttin steigt aus ihrem olympischen Sitze herab, und biethet Prometheus Alles an, was der Himel vermag, um dem Menschengeschlechte (p. 17) jenen Grad von Vollkommenheit zu verschaffen, deren der wunderbare Bau seiner Organe es würdig macht. Aber der großherzige Titan, obgleich voll Scharfsinn und Voraussehungsgabe, weiß nicht, was er zur Erreichung des ersehnten Zieles von den Göttern verlangen soll[h]); er bittet sie demnach, ihn mit sich in jene höheren Regionen zu führen, um prüfen und wählen zu können, was ihm am zweckdienlichsten erscheine. Minerva willigt in sein Begehren, und beide erheben sich in den Olymp.

(p. 18) Zweite[r Aufzug] Abtheilung.

Nebel und Gewölke.

Prometheus und Minerva.

Durch verschiedene sich bildende Wolkenschichten gelangen Prometheus und Minerva in die Region der [Winde] Sphären. Die Göttin bezeichnet ihrem Begleiter die unzählbaren Wolken in dem unermeßlichen Himelsraume, läßt sein Auge sich ergötzen an der unbegreiflichen Erhabenheit der Schöpfung, stärkt seine von so großen Wundern gebeugte Seele, und stellt, am Aequator angekommen, ihren Flug ein, um dem Sohne Japets neue Wunder zu zeigen. Neu erhebt sich in (sic) Osten das den Tag verkündende Gestirn. Der Titan zerstreut mit seinem Stabe die Schatten der (p. 19) Nacht; hinter ihnen erscheint Lucifer. Den Horizont umzieht ein Purpursaum mit strahlendem Lichtglanze und die blondgelockte Aurora zieht auf ihrem schimmernden rosenfarbenen Zweigespann[i]) einher, aus einem duftenden Körbchen Blumen streuend, als Verkünderin der Sonne. Unter dem Vortritte der zwölf Stunden, komt der Gott, der Vater des Lichtes, der oberste Minister der Natur, auf seinem glanzvollen Wagen, von vier feuersprühenden Pferden gezogen. Das Jahr folgt dem majestätischen Triumphzuge, bemüht, die beiden Enden eines vielfarbigen Bogens aneinander zu befestigen, welcher von den vier Jahreszeiten gehalten wird, hinter denen die zwölf Monate einherschreiten. (p. 20) Bey Annäherung des glänzenden Gottes fühlt Prometheus durch die ausströmenden Strahlen seine Brust gehoben, die Sehnsucht nach Ruhme erwacht in neuer Stärke, eine bisher unbekannte Kraft erhebt ihn über sich selbst; neue erhabene Gedanken tauchen in seiner Seele auf, er zweifelt ferner nicht, daß das Feuer des Himels die kostbare Gabe sey, um die Sterblichen so weit über die Thiere des Waldes emporzuheben, als sie bisher diesen untergeordnet gewesen. In dieser Überzeugung benützt er den Augenblick, da Phöbus' Quadriga über seinem Haupte dahinschwebt, und streckt die Hand aus, um einen Funken zu rauben. — Minerva, bereit, das große Werk zu unterstützen, zerbricht ihre Lanze, und überreicht ihm ein Stück derselben, wel- (p. 21) ches, den flammenden Rädern nahe gebracht, sich sogleich durch den himlischen Funken entzündet[k]). (p. 22) Ju-

---

[g]) [Hier sind die Ausschweifungen einer Volksmaße geschildert, welche weder durch eigenes Gefühl, noch durch den Zaum der Gesetze gezügelt wird].

[h]) On ne peut désirer ce qu'on ne connait pas.

Voltaire, Zaire, 1. Sc.

[i]) Aurora in roseis fulgebat lutea bigis. Virgil.

[k]) Nach der Götterlehre raubte Prometheus den himlischen Funken mittelst einer ferula (Rautenkraut, der Mustax der Griechen, einer Art von Pflanze, deren Stamm 5 bis 6 Fuß hoch wird, mit

piter hat kaum den Raub wahrgenommen, als sein Zorn den Sterblichen trifft. Ein furchtbarer Donnerstreich verkündet die Rache des Gottes; dichte Finsterniß verhüllt das Auge der Sonne; Minerva verschwindet, und der unglückliche Prometheus wird unter zischenden Blitzen und brausendem Sturmgeheul auf die Erde herabgeschleudert.

(p. 23) Dritte[r Aufzug] Abteilung.

Reitzende Waldgegend.

Aeone. Linus. Prometheus. Amoretten, dann mehrere Scharen von Menschen.

Aeone und Linus erschrecken über den gewaltigen Donnerschlag und den Kampf der Winde und verbergen sich unter den dichtesten Baumgruppen. Prometheus liegt wie entseelt am Boden, aber der unverlöschbare Brand hat in seinem Falle eine Menge kleiner Flämchen auf der Erde verstreut, und aus jeder derselben entstehen Amoretten, jede mit einer kleinen Fackel bewaffnet. Mit dem Erscheinen der Amoretten endet der Kampf der Elemente, (p. 24) und der Himmel erheitert sich.[l]) Die geflügelten Knäbchen, die bestürzte Aeone zu einem Gewächse führend, steigen auf dasselbe, brechen Blumen ab, und werfen sie ihr schäckernd auf den Kopf, welche dieselben erboßt mit Füßen trit (sic). Linus hat sich inzwischen Prometheus genähert, ihn gleichgültigen Blickes betrachtet und sich sodann entfernt. Aber den Fackeln näher tretend, welche die fröhlichen Amoretten schwingen, pocht das Herz der beiden Wilden zum ersten Male; ihre Sinne erwachen, ihr Gehirn erhält eine Begriffs-Fähigkeit und der Anblick der Natur erweckt zum ersten Male ein (p. 25) Vergnügen, das sich in ihren gierigen Blicken abspiegelt.[m]) Dieselben Blumen, welche sie früher mit Füßen trat, liest Aeone wieder vom Boden auf, und bietet sie Linus an. Beide bewundern sie, beklagen deren Hinfälligkeit; dann vergleichen sie sich selbst miteinander[n]). Nun entwickelt sich in ihrem Busen eine bisher nie gefühlte Sehnsucht, welche ein freudiges geselliges Annähern zur Folge hat [sie einander näher bringt, und ihnen unbeschreibli- (p. 26) ches Vergnügen verursacht].[o]) Aber der Anblick des ohnmächtig am Boden hingestreckten Prometheus erweckt neue Verwirrung in ihren Gemüthern, welche sich allmählig in Mitleid auflöset[p]) und sie fühlen sich dadurch [gespornt] aufgefordert, ihm zu Hülfe zu eilen. Als Prometheus erwacht und sich von zwei Wilden aufgerichtet sieht, die jedoch diesen Namen nicht mehr verdienen, ist sein Erstaunen so groß, seine Freude so süß und innig, daß er beide voll Zärtlichkeit an die Brust drückt und sich glücklich preiset, den belebenden ätherischen Funken aufgefunden zu haben. Als jedoch Linus und Aeone sich selbst mit Prometheus' (p. 27) maje-

---

einer sehr harten Rinde bedeckt ist, und inwendig ein Mark enthält, welches sich gleich einer Lunte entzündet). Mir schien es aber unpaßend, ihn bey diesem Anlaße jenes Mittels sich zu bedienen (sic!), welches er wohl dort anwenden konnte, wo Jupiter in seinem Rachezorn das Feuer in einen Kiesel verschloß, worauf dann Prometheus unter Minervas Beistand, in den Himel ging, um jenes Element zu rauben. In der vorliegenden Behandlung wäre es unwahrscheinlich, wenn Prometheus diese ferula bey sich trüge, da er ja nicht wissen konnte, was er im Himel für seinen Zweck Taugliches finden würde. Es erschien also hier gewissermaßen nothwendig, daß Minerva ihre Lanze zerbreche, um das Feuer der Sonne rauben zu können.

[l]) Amors Gewalt ist so groß, daß die Alten ihm die Schlüßel zu Luft, zum Meere und zur Erde zueignen.

[m]) Soudain son cœur palpite et son œuil étincelle
Il se léve (sic) et déploie un corps souple et nerveux,
Il fixe du soleil la lumiére (sic) immortelle
Et sourit à l'aspect de la terre et des cieux,
Il sent; sa voix l'exprime, et son front se colore
Du feu des passions qui couvent dans son sein. Demoustier.

[n]) Dieß ist das Erwachen der Ideen der Menschen: das Vergleichen der Gegenstände.

[o]) Die erste Empfindung, welche die Menschen zur Geselligkeit antreibt, ist die Liebe. Deßhalb sind auch die Amoretten hier dazu bestimmt worden, den belebenden Funken in den Herzen der ersten Menschen anzufachen.

[p]) Man bemerke die Steigerung und gewissermassen die Kindheit der menschlichen Leidenschaften.

stätischer Haltung in Vergleich stellen, schämen sie sich über ihren verächtlichen Zustand, und knien in bittender Stellung vor ihm, ihn um Schutz anflehend und Enthebung aus ihrer niedrigen Lage. Bald vereinigen sich andere Menschenscharen in solcher Bitte, welche, von dem himlischen Feuer berührt, das die tändelnden Amoretten im Walde ausgestreut hatten, gleiche Regungen wie Linus und Aeone fühlen, und nun zum ersten Male von ihrem Verstande Gebrauch machen[q]). Der voraussehende Titan ist über dieses unerwartete Wunder entzückt, umarmt und liebkoset einen nach dem andern, und, überzeugt von der künftigen Größe und dem Adel des Menschengeschlechtes, denkt er nur an Beschleunigung seiner erhabenen Aufgabe, und beschließt ohne Verzug [beschließt er], seine wiedergeborenenen Sterblichen zur Tugend anzuleiten.

(p. 28) Vierte[r Aufzug] Abteilung.

Vulkans Schmiede.

Während

Vulkan an seiner Esse stöhnt und schwitzt
Um Jovis scharfe Pfeile glatt zu spitzen[r])

und den Schild zu putzen, trit (sic) Cupido in die väterliche Schmiede. Sogleich läßt der hinkende Gott die Arbeit ruhen, um das geliebte Knäblein zu umarmen, welches aber über den sein zartes Kinn stechenden Bart erschrickt, die Küsse verabscheut, die seine Wangen und Lippen mit Ruß besudeln, seitwärts in einen Winkel flüchtet, und weint. Um ihn zu besänftigen, schenkt ihm Vulkan einen herrlichen strahlenden Bogen, welchen aber Cupido voll Abscheu zurückweiset, und zu Boden wirft, und (p. 29) mit seinem Vater Poßen treibt. Letzterer wünscht den boshaften Jungen zu versöhnen, ohne zu wissen, was er thun müsse. Der verschmitzte Knabe verlangt hierauf einen [seiner] der schärfsten Pfeile (:Seid auf der Huth, arme Sterbliche! Amor waffnet sich, um [unsere] eure Herzen zu verwunden:) Vulkan überreicht ihm einen gefüllten Köcher, aber der erfahrene Schütze deutet die Unvollkomenheit dieser Pfeile an, indem er einen nach dem andern wegwirft. Der göttliche Schmied durch solche Geringschätzung verletzt, biethet ihm einen Köcher von der besten Gattung an, unter der Bedingung jedoch, einen Kuß dafür zu erhalten. Cupido verspricht dieß, kaum aber sieht er sich im Besitze der Pfeile, als er [spornstreichs] schnell entflieht, und, um von dem nachsetzenden Vater nicht erreicht zu werdeu, sich in den glühenden Schmiedeofen (p. 30) stürzt. Voll Verzweiflung ergreift Vulkan eine Radhaue, um ihn aus dem Feuer zu ziehen; aber vergebens durchwühlt er die glühende Maße. „Weh mir!" ruft, die Haare ausraufend, der trostlose Vater; „weh mir die gefräßige Flamme hat ihn bereits verzehrt!" — Eitle Sorge! Als er noch einmal den Blick nach jener in Rauch gehüllten Stelle richtet, erblickt er ihn unversehrt, keck und übermüthig ihm mit jenen Pfeilen drohend, die er so unbesonnen ihm überlieferte[s]). (p. 31)

Aber schon ist Cupido aus der Höhle im Aetna verschwunden, als Merkur herniedersteigt

---

[q]) Dieß ist das Jünglingsalter des Menschen.

[r]) Petrarka's 32. Sonn.:

[s]) Durch diese Scene suchte man den Eigensinn und die Tollheiten der Liebe zu veranschaulichen. Es ist nichts Wunderbares, daß, wenn Cupido sich in die Flamen stürzt, er unverletzt daraus hervorkommt. Das Feuer ist ja das Element dieses Gottes, weßhalb ihn auch Petrarca (:im Triumphe Amors:) auf einem feurigen Wagen erscheinen läßt:

Sopra un carro di ferro un garzon crudo
Con arco in mano, et con saette a' fianchi,
Contro le quai non vale elmo nè scudo.

Hier ist auch der geeignete Platz, die Beschreibung Amor's in folgenden Versen des »Palatium reginae eloquentiae« (:Exerc. 6. punct. 2) einzuschalten:

Ardor erat vultus, geminae duo lumina flammae;
Flamma supercilium: cetera membra rogus,
Ipsa redundabat flamarum aspergine cyclus,
Denique sidereo totus in igne Deus etc. etc.

und Vulkan befiehlt, Prometheus aufzusuchen, und ihn mit unzerbrechlichen Diamantketten[t]) an den Kaukasus zu feßeln zur Strafe seines frechen Diebstahls. Vulkan weigert sich, die Befehle des Himelsbothen auszuführen, welcher seine Entrüstung darüber zu erkennen gibt. Da erscheint unvermuthet Jupiter selbst; nachdem er dem Vulkan seinen Ungehorsam verwiesen, befiehlt er dem (p. 32) treuen Merkur, folgenden unwiderruflichen Befehl mit seinem Stabe in Feuerschrift auf eine Steinplatte zu graben:

„Prometheus, der vom Himel
Das heil'ge Feuer stahl,
An einen Fels geschmiedet
Erduld' er Orkus' Qual."

Vulkan neigt vor dem höchsten Befehle die Stirne, und schreitet unverzüglich zur Anfertigung der Marterwerkzeuge. Die Stürme brüllen in den Eingeweiden des Aetna; wirbelnd erheben sich Feuerkugeln; die Höhle ertönt von den Hammerschlägen der Cyclopen, und zuletzt entfernt sich die berußte Schar mit den Ketten des Aeolus, mit jenen Bellona's und den diamantenen Nägeln, um Jupiters Strafurtheil zu vollziehen[u]).

(p. 33) Fünfte[r Aufzug] Abteilung.

Der Tempel der Tugend.

Die Tugend. Die Gerechtigkeit. Die Eintracht. Die Klugheit. Die Genien. Die Musen. Die Grazien. Mars. Prometheus. Linus. Aeone. Gruppen von Menschen. Amor. Zuletzt Vulkan mit den Cyclopen.

Prometheus führt seine Menschen in den geheiligten Tempel, und bittet die Göttin, sie ihrer Huld zu würdigen. Die Tugend, gerechte Bitten willig erhörend, befiehlt den Musen, die jeder schönen Unternehmung hold sind, und den — alles Anmuthige in der Welt spendenden Grazien, die Erziehung des Menschenstames. Die entzückten Sterblichen beeilen sich, die Lehrzeit zu beginnen; einige bey Euterpen, der Erfinderin der Musik, andere bei Terpsichore, der Mutter der Tanzkunst; jene wenden sich an Calliope, diese an Urania, oder zu den andern Musenschwestern, je nachdem Neigung oder Genie, welche unsere Handlungen bestimen, sie anregen.

(p. 34) Aus der Ferne nähert sich Aeone, mit geschäftigem Finger weiße Wollflocken vom Spinnrocken abziehend[v]). Die Grazien folgen ihrer Spur, und unter ihnen nähert Amor sich schüchtern dem jungen Mädchen, zerreißt den herabwallenden Wollfaden, und benützt den Augenblick, da Aeone die zur Erde gefallene Spindel aufheben will, um auf ihre Hand die Spitze eines Pfeiles zu drücken.

Die unvorgesehene Verwundung erpreßt Aeonen einen Seufzer, aber das im Pfeile enthaltene Gift rührt das Herz des unschuldigen Mädchens augenblicklich heftig uud erregt in ihr eine Glut, die zugleich verzehrt und entzückt. Wer ist der Sterbliche, dem sie ihre Zärtlichkeit weihet? Linus erscheint [zur rechten Zeit]. Amor führt den schmucken Jüngling zu dem verwirrten Mädchen, sein Anblick erregt in ihr [ein Gemisch von] Kummer und Wohlbehagen,

---

[t]) Aeschylos „Prometheus" in Cesarotti's Übertragung.

[u]) Ein zu seiner Zeit berühmter italienischer Dichter, beschreibt Vulkans Werkstätte mit folgenden Worten:

Vi ha i ceppi, trà cui ferri Eolo imprigiona
I venti insani, e le tempeste inchioda,
Vi ha le catene, onde talor Bellona
Il furor lega, e la discordia annoda.

[v]) Wollspinnerei mußte nothwendig eine der ersten Erfindungen des menschlichen Gewerbfleißes seyn.

[eine Ahnung des Glückes], und ihr [unbewußt] ein [gewißes Etwas, das] unerklärliche Sehnsucht, die sie die Kunst zu gefallen lehrt; doch der Grausame, hingerißen von den Wohlklängen der Leier, welche seine Finger berühren, kümert sich (p. 35) nicht um die Reitze des hübschen Geschöpfes und sucht nur seinem Instrumente neue Töne zu entlocken. Die Verschmähte bricht über solche Gleichgültigkeit in Thränen aus, aber Cupido läßt die Grazien sie umringen, sammelt ihre Thränen in einen Schleyer und legt diesen an Linus' Busen. Allmächtig sind die Thränen eines [Frauenzimmers] Weibes! Alsbald vergißt der Jüngling auf seyne Leyer, sein Herz pocht, und seufzend sinkt er der reitzenden Gestalt zu Füßen, Mitleid und Trost in seinen Leiden heischend. Amor, erfreut über seine gelungene List, führt stolz das liebende Paar vor Prometheus. Der Titan, die Folgen einer ungezügelten, so fürchterlichen Leidenschaft wohl erkennend, geräth in Zorn und im Vereine mit der Tugend, der [Religion. Anmerkg. des Zensors: mutet.] Andacht, der Eintracht und aller (sic) übrigen Göttinnen, [deren Gefährten], befiehlt er Cupido aus dem heiligen Umkreise zu entfliehen. Cupido verlacht Prometheus' Worte, und droht sie alle zu verwunden. Prometheus reißt die Pfeile aus seiner Hand, hält ihn an den Flügeln, und mißhandelt ihn. Linus (p. 36) und Aeone hingegen stellen sich vor ihren Wohlthäter, bitten für den zarten Knaben und betheuern ihre gegenseitige Leidenschaft. In diesem Momente wird Hymen [unter den Tugenden] sichtbar. Amor verbirgt sich hinter dem Mantel der Eintracht und Prometheus, in dem Ehestande die festeste Grundlage der Gesellschaft erkennend, verbindet die Liebenden auf feyerliche Art[w]). Die Grazien, die Genien und der Gott des Muthes und der Kraft feyern in fröhlichen Tänzen die be- (p. 37) glückende [Hochzeit] Vereinigung.

Da steigen plötzlich [rußgeschwärzte] Ungethüme aus dem Abgrunde empor, um das fröhliche Fest zu stören. Die Cyclopen sind es, welche unter Vulkans Anführung, Jupiters unwiderruflichem Befehle folgend, auf den erbarmungswerthen Prometheus stürzen, ihn mit Ketten belasten, und nach dem Kaukasus schleppen. Die Menschen, erstarrt bey dem grauenvollen Anblick, bitten Mars, sich an ihre Spitze zu stellen, um die grausamen Henker zu Boden zu schlagen, und den Wohlthäter des Menschengeschlechtes zu befreien. Diese ungemeßene Wuth wird durch die Tugend gezügelt, welche die Aufrührer belehrt, den Menschen sey nicht gestattet, sich dem göttlichen Willen zu widersetzen; nur durch Bitten und Opfer dürften sie versuchen, die Gottheit zu versöhnen. Die Menschen in Schmerz versunken, jedoch ihr Unrecht erkennend, treffen eilig Anstalten zu einem Sühnungsopfer, und begeben sich von dem Chor der Tugenden und Musen begleitet an den Fuß des Berges, dem (sic) schauerlichen [Zeugen] Schauplatz von Prometheus' fürch- (p. 38) terlicher Bestrafung.

Sechste[r] und letzte[r Aufzug] Abteilung.

Der Kaukasus.

Merkur. Vulkan. Cyclopen. Prometheus. Die Menschen, unter diesen Linus und Aeone. Die Tugenden. Die Musen etc. etc. Später Herkulus. Zuletzt Minerva, Higiea (sic!), Juno nebst den übrigen Gottheiten ersten Ranges, und die Unsterblichkeit.

Auf Merkurs Befehl schleppen die Cyclopen, von Vulkan begleitet, den in Ungnade gefallenen Prometheus zum Kaukasus, binden ihn an den Felsen, feßeln ihn an Händen und

w) Die Mythologen erwähnen zwar keines Ehebandes zwischen Linus und Aeone, aber noch hat den Dichtern Niemand das Recht bestritten, die Fabel in einigen Nebendingen zu verändern, um ihre eigenen Gedanken zu entwickeln; und meines Erachtens müssen solche Abänderungen dem Choreographen umso eher gestattet werden, dessen stume Sprache die Gewissenhaftigkeit der Gelehrten minder beleidigen kann. Eine Nachforschung nach Namen erscheint vollends müßig, wo es sich bloß darum handelt, dem Zuschauer allgemeine Dinge und Ereigniße vor Augen zu stellen. Welche Namen man auch beiden Gatten geben mag, die Episode bleibt immer die nemliche: sie bezweckt blos, die herrlichste Einrichtung des gebildeten Menschen: die Ehe, sinnbildlich darzustellen.

Füßen und schlagen in seine Brust einen ungeheuren Nagel von Diamanten[x]). Inzwischen verkündet das Rollen des (p. 39) Donners die Ankunft des durch Jupiters Zorn abgesandten Geiers, der sich [nach weitem Umherkreisen] niederläßt und, sich auf Prometheus werfend, mit scharfem Schnabel die Brust zerfleischt und die stets nachwachsende Leber auffrißt.

Die betrübten Sterblichen kommen nebst den Tugenden, den Musen und Genien in langer Reihe von einer Seite, um dem Vater des Himels und der Erde ihre Opfer darzubringen; von einer andern trit (sic) Herkules auf, von seinen kühnen Unternehmungen triumphierend zurückgekehrt. Die Trauer [des gesamten Volkes] der Anwesenden hemt des Helden Schritte, um welchen sich die Tugenden, die Genien und die Musen scharen.[y]) Er fragt nach der Ursache so unerhörter Qualen, und nachdem (p. 40) er sie erfahren, ergrimt der starkmüthige Heros und übernimt die Befreiung des gemarterten Titans; er erteilt jedoch den Sterblichen den Rath, ihre Gebethe nicht zu unterbrechen, sondern sich durch Libation und Opfer Jupiter'n geneigt zu machen.

Herkules erklimt mit Blitzesschnelligkeit den Berg, bekämpft und tödtet den grimen Raubvogel und befreit den erhabenen Gefangenen von der Last seiner Ketten. Voll Freude und Dankbarkeit eilen die Sterblichen zu Prometheus und Herkules, beglückwünschend den Einen, Dank sagend dem Andern. Die Musen, Tugenden und Genien nehmen an diesem rührenden Schauspiele Theil. Prometheus, dessen Busen zerfleischt, dessen Bewußtseyn durch den schweren Kampf gelähmt wurde, gibt kaum Lebenszeichen von sich. Alle wenden ihm ihre Bemühung zu, alle suchen sein Bewußtsein herzustellen, aber Prometheus' Tod scheint unvermeidlich; sein zitterndes (p. 41) Auge scheint zum letzten Male das Licht zu suchen. — Minerva jedoch verläßt ihn nicht. Sie erscheint auf einer Wolke von der Göttin der Gesundheit, der wohlthätigen Hygiea begleitet. Sie verkündet, daß Zeus aus Liebe zu Herkules, seinem glorreichen Sohne, Prometheus den himlischen Raub verziehen habe[z]), und Hygiea setzt ihn durch Kräutersäfte und Ambrosia in den Besitz seiner früheren Kraft.[aa]) Nun eröffnet sich das Gewölbe des Himels, und der strahlende Olymp zeigt sich im überirdischen (p. 42) Lichte. Japets Sohn streckt dem Donnerer Dank sagend, die Hand gegen den Himel. Von dem Sternengewölbe aber steigt die Unsterblichkeit herab, mit dem Kranze des ewigen Amaranths Prometheus' Stirne krönend. Alle

---

x) Enfonce maintenant, avec force, ce coin aigu de diamant autravers de la poitrine. — So spricht im „Prometheus" des Aeschylos (: in der Übersetzung des Herrn du Theil:) die Stärke zum Vulkan.

y) Bekanntlich war Herkules ein Freund der Musen, weßhalb er auch den Beynamen: Musaget erhielt, welches so viel bedeutet, wie Begleiter der Musen; eine sinnreiche Fiction, andeutend, daß der Held die Musen mit seiner Tapferkeit beschützen soll, diese dagegen den Muth ihres Beschützers preisen mögen.

z) Il pio figliuol della leggiadra Alcmena
. . . . . di Giapeto il figlio
A' duri lacci e al rio supplizio tolse,
Nè già l'Olimpo alto imperante Giove
L'ebbe a mal grado, per che ognor piu grande
Sorgesse del tebano Ercole il grido,
Tanto onorava il glorioso figlio.

Hesiod, in Soave's Übersetzung.

aa) Eguale fu la medicina con cui Venere sanò
Enea, ferito nella battaglia contro Turno.
. . . . . Il caso indegno
D'Enea suo figlio, e'l suo stesso dolore
In sè Ciprigna nel suo cor sentendo,
Ratto v' accorse e fin di Creta addusse
Di dittamo un cespuglio . . . . . .
. . . . . .
Con questa (erba) Citerea per entro un nembo
Ne venne ascosa, e col salubre sugo
D' ambrosia e d' odorata panacea
Mischiollo, e poscia i tepidi liguori,
Ch' eran gia presti, in tal guisa ne sparse,
Che niun se n' avvide. E n' ebbe appena
La piaga infusa, che l'angoscia e'l duolo
Cessò repente etc. etc.

Virgil's Aeneide, 12. Buch, in Caro's Übertragung.

Götter sind Zeugen der Belohnung des trefflichsten der Titanen; die Menschen drücken die unbegränzte Dankbarkeit ihrer Herzen für Jupiters Verzeihung und Verherrlichung ihres Wohlthäters aus.

Die Drucklegung und Aufführung wird mit den gemachten Änderungen gestattet.
pr. kk. Pol. u. Censur-Hofstelle.

Wien $\frac{10}{11}$ 1843. (Unterschrift unleserlich: Malz?)

Nähere Ausführungen und kritische Bemerkungen zu diesem Texte sind wohl nicht notwendig. Man sieht auf den ersten Blick, daß der Autor die früheren Fassungen des Sujets bei Vigano sehr wohl gekannt und vor Augen gehabt hat; die anachronistische Vorausnahme erst künftig, d. i. nach dem prometheischen Zeitalter, in der Menschheitsgeschichte auftretender Individuen wie Linus (vgl. Amphion, Arion und Orpheus bei Vigano!) weist nur zu offenkundig darauf hin. Andererseits ist nicht zu leugnen, daß gegenüber der Beethoven vorgelegenen Fassung der Stoff hier unvergleichlich dankbarer und geschickter ausgebeutet ist; namentlich das großartige Motiv des altgriechischen Mythos: die Bestrafung Prometheus', seine Fesselung und seine Qualen, das sich Vigano in unbegreiflich kurzsichtiger und unkünstlerischer Weise in dem oben vorgeführten Entwurf gänzlich hatte entgehen lassen, hat der spätere Autor mit richtigem Bühnenblick gehörig auszubeuten verstanden, wenngleich die Herbeiführung und Einleitung des Strafaktes sich auch bei ihm noch harmlos und gemütlich genug anläßt. (Statt dem Frevel des Lichtraubes die Strafe augenblicklich folgen zu lassen, gewährt er seinem Prometheus sozusagen noch eine Galgenfrist, während derer Prometheus noch alles Mögliche besorgt, und als Prometheus schließlich und endlich doch von den Zyklopen weggeführt wird, geschieht dies mitten aus fröhlicher Gesellschaft, etwa wie aus einem Spielsalon der Biedermeierzeit ein Falschspieler oder ein von den Polizeispitzeln Metternichs denunzierter Carbonaro von den Gendarmen arretiert und weggeführt werden mochte.) Immerhin ist nicht zu leugnen, daß das Sujet in dieser letzten, von Hus' Hand vorliegenden Fassung, trotz aller spießer- und philisterhaften Schwächen doch eine verhältnismäßige Vertiefung und Verbesserung (namentlich gegenüber dem jämmerlich ungeschickten und sinnlosen Schlusse des „kleinen Prometheus"!) erfahren hat. Und in diesem Sinne sei es denn als Fortsetzung des Beethovenschen „Prometheus"ballettes und als Beitrag zu dessen späterer Geschichte immerhin den Fachkreisen zur Kenntnis gebracht.

Beethoven in der jüngsten Gegenwart

Von

Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig

Als vor einem Jahr Hans Pfitzners Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" erschien, hätte wohl niemand ohne weiteres ahnen können, daß gerade seine Ausführungen über Beethoven eine sehr starke Wirkung ausüben und selbst Männer sich mit mehr oder weniger Entschiedenheit zu ihnen bekennen würden, von denen man glaubte annehmen zu dürfen, sie wären in der eigentlich fundamentalen Beethovenfrage einigermaßen sattelfeste Reiter. Pfitzner glaubt nämlich seine These,

daß der auch alles folgende aus sich gebärende musikalische Einfall Alpha und Omega jedes echten tonkünstlerischen Produzierens sei, mit niemand besser beweisen zu können als gerade mit Beethoven, für den er die Bezeichnung eines „Erzmusikanten" als die einzig wahre und seinem Wesen entsprechende angesehen wissen will. Es war nun wirklich anzunehmen, daß diese so vollkommen einseitige Auffassung Beethovens ohne weiteres als solche erkannt, das gebildete Deutschland im allgemeinen und die deutschen Musiker im besonderen sich mit Entschlossenheit gegen diese Aufwärmung des Hanslickschen Standpunktes wehren würden. Denn um nichts anderes handelt es sich schließlich, indem man lediglich zu apostrophieren hätte: So ungefähr sagt das Herr Hanslick auch, nur mit ein bißchen andern Worten.

Das ist nicht geschehen. Man ließ sich, zu einem guten Teil wenigstens, durch diese Schrift das Kostbarste an Beethoven nehmen, man schaffte die von Pfitzner zu „Uedäh" karikierten Ideen kurzer Hand ab, ließ den gewaltigsten musikalischen Vertreter von Deutschlands größtem Ideen-Zeitalter rein musikalisch geknetet werden. Mit Triumph wurde, um nur wenigstens eine Stimme anzuführen, konstatiert, daß „Pfitzner mit der poetischen Idee hoffentlich endgültig und für alle Zeiten aufgeräumt" habe. Man freute sich — da in derartigem denn doch innigste Wechselbeziehung herrschen muß — zu Beethoven denjenigen Standpunkt einnehmen zu können, den man selbst zur Musik im Kleinen und Großen einnimmt, nämlich eine völlig subjektive, unverbindliche, musikalisch schwelgerische, sybaritische, aller Erkenntnis abholde und unfähige, wobei man als höchste produktive Leistung in weibische Rufe: „Wie schön ist das!" ausbricht. Und dieser denkbar untüchtigen Musikauffassung halte man das eine Beethovensche Wort entgegen: dem Manne soll die Musik Feuer aus den Adern schlagen, und unter Feuer versteht dieser Mann, was man heute wohl besonders bemerken muß, einen feurigen Geist.

Tiefer konnte die deutsche Musik nicht fallen, als daß sie die Idee bei ihrem größten Vertreter deutscher Ideenkraft einfach abschaffte und, noch schmählicher, mit faunartigem Lächeln über sie grinsen ließ. Und dieses in gewissem Sinne kläglichste aller Schauspiele in unserer würdelosen Zeit erlebte man ausgerechnet im Beethovenjahr 1920. Ahnt man hier nicht ohne weiteres innigste Zusammenhänge? Zu einem ideenlosen Deutschland kann nur ein ideenloser Beethoven passen, und da er denn doch solche gehabt hatte — das weiß auch Pfitzner, nur fühlt er es nicht mehr — werden sie kurzweg geleugnet und an ihre Stelle die „Einfälle" gesetzt! Nicht mit Ideen, großen, starken und reinen, wird sich Deutschland vielleicht noch einmal aus dem greulichen Sumpfe, in dem es sich befindet, herausarbeiten können, nein, denn eine Idee gibts überhaupt nicht mehr, sondern nur eine Uedäh. Aber mit „Einfällen", im allgemein geistigen wie tonkünstlerischen Leben nichts weiter als den Embryos, mit diesen gehen wir einer herrlichen Zukunft entgegen. Jauchzt ihm zu, dem Ästhetiker und Verherrlicher des musikalischen Embryos!

In welche nie dagewesene Gefühls- und Begriffsverwirrung blickt man nun aber, wenn man sich vor Augen hält, daß Pfitzner deshalb die moderne Musik für impotent hält, weil ihr eben nicht seine Embryo-Ästhetik zugrunde liegt, sie im Gegenteil sich deshalb zugrunde richtete, weil sie mit der Idee gearbeitet habe. Wirklich! Muß man wenigstens nicht hier bei dieser todernsten Angelegenheit lachen! Die modernste Musik und Ideen, wobei man gar nicht an Beethovensche zu denken braucht!

Wie soll auch nur die geringste Gefahr bringen, was überhaupt nicht existiert! Im Gegenteil ist z. B. Schönberg, sobald man die Beethovensche Musikauffassung auf ihn anwendet, theoretisch mit einem Schlage erledigt, während sich hingegen diese Kunst mit der Pfitznerschen Einfalls-Ästhetik bis in Einzelheiten und ohne viel Geistesaufwand sowohl erklären wie rechtfertigen ließe.

Wie gesagt: als Pfitzners Schrift erschien, konnte auch nicht im entferntesten geahnt werden, daß sie gerade in ihrem entscheidenden praktischen Teil, ihrer Auffassung Beethovens, eine derart starke Wirkung ausüben werde. Heute läßt sich hiefür auch der spezielle Grund angeben. Er besteht darin, daß man Pfitzners mit vollendeter Einseitigkeit vorgetragene Auffassung nicht zu paralysieren wußte, weiter darin, daß die synthetische Doppelarbeit Beethovens dem heutigen Musikergeschlecht etwas derart Unbekanntes geworden ist, daß es ihm unmöglich erscheint, ein Beethoven sei beides zugleich, ein Erzmusiker und ein Künstler der Idee gewesen[1]. Unsere Zeit, die sozusagen auf allen Gebieten ihre Unfähigkeit zeigt, zu wahrhaften Synthesen zu gelangen, mußte auch auf diesem Gebiet mehr oder weniger versagen. Daß Beethovens Arbeitsmethode der von Pfitzner erklärten durchaus entgegengesetzt ist, war zwar jedem, der sich mit den Skizzenbüchern des Meisters beschäftigt hatte, ohne weiteres klar, und nach dieser Seite ist Pfitzners Schrift verschiedentlich abgelehnt worden. Wie sich aber die Synthese vollzog, darüber ist wenigstens mir nichts zu Gesicht gekommen, und gerade hierin liegt das Entscheidende in dieser, der eigentlich fundamentalen Beethovenfrage. Darüber dann nachher noch einige Worte. Bald nach Erscheinen der Pfitznerschen Schrift verfaßte ich einen Artikel, in dem diese Frage in den Mittelpunkt der Erörterungen gestellt wurde. Er erschien — ich befand mich damals in der Schweiz — in der Neuen Zürcher Zeitung (24. und 25. März, erstes Morgenblatt) und hatte das besondere Schicksal, vor allem nur in seinem Titel: „Hans Pfitzners Kampf gegen Beethoven" in Deutschland bekannt zu werden und besonders in den Pfitzner nahestehenden Kreisen eine Unklarheit aufkommen zu lassen, von der nachher immerhin mit einigen Worten die Rede sei. Das wäre indessen ziemlich gleichgültig, da das Urteilen über einen Artikel, von dem man nur den Titel kennt, auch in heutiger Zeit sich selbst richtet. Deshalb finde ich mich aber veranlaßt, ihn hier zum Abdruck zu bringen, weil in der grundlegenden Beethovenfrage eine völlige Unsicherheit herrscht, die denn auch das Beethovenjahr 1920 nur allzu deutlich offenbarte. Einzig über den Titel sei die Bemerkung gemacht, daß er, obwohl er gleich im ersten Satz seine genaue Bestimmung erhält, etwas anders gefaßt worden wäre, hätte ich damals nur im Entferntesten vermuten können, er werde in dem Sinne gedeutet, daß Pfitzner ein Verächter Beethovens sei[2]. Davon kann keine Rede sein, und seine verunglückten

[1] Außerdem spielen ganz unkünstlerische Gründe mit hinein. Pfitzner gibt sich in der Schrift teutonisch, nach heutigem Ausdruck „alldeutsch", folglich muß er doch vom deutschen Standpunkt aus recht haben. Wobei eben nicht gemerkt wird, daß sein Standpunkt im wesentlichen der Hanslicks ist, der Bekkers, der „Frkf. Ztg." also, der idealistisch deutsche wäre. Man sieht, die Verwirrung ist in Deutschland ungeheuer.

[2] Neuerdings hat sich in dieser Angelegenheit Paul Ehlers in den „Münchener Neuesten Nachrichten" (31. Dez. 1920) an die Öffentlichkeit gewendet und beklagt sich dabei — auf den Inhalt meines Artikels wird nicht eingegangen — über den „respektlosen" Ton, der Pfitzner gegenüber angeschlagen werde. Darüber läßt sich reden und zwar unter der Devise: Was dem einen recht ist, sei dem andern billig. Abgesehen davon, daß Pfitzner sehr oft in einem derart „überreizten" Tone redet, auf den man aus natürlichen Gründen mit der nötigen Derbheit reagiert, führt er selbst etwa

Ausführungen über das Eroica-Thema, losgelöst von allem Zusammenhange, in diesem Sinne zu deuten wie es von seiten Dr. Adolf Abers geschah, ist und bleibt ein starkes Stück, das in niemand seinen schärferen Gegner finden kann als in mir. Andrerseits wird auch wieder klar, wie schlecht es um die Behandlung der eigentlichen Beethovenfragen heute steht. Denn wenn über dieses Thema von einem heutigen Musiker, mit oder ohne Einfalls-Ästhetik, derartiges gesagt werden kann wie es hier zutage tritt, so erkennt man auch hierin die geradezu hilflose Stellung zu Beethoven. Vielleicht findet sich auch einmal Gelegenheit, gerade über dieses immer noch als Sphynx dastehende Thema das Nötige zu sagen. Vorher muß aber über die Grundfrage Beethovenschen Schaffens einigermaßen Klarheit herrschen und so folge denn hier mit Erlaubnis der Redaktion der „N. Zürcher Ztg." in wörtlichem Abdruck der Artikel:

Hans Pfitzners Kampf gegen Beethoven

Im Verlag der Süddeutschen Monatshefte ist unter dem Titel: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz eine Streitschrift Hans Pfitzners, des Komponisten des Palestrina, erschienen, die sich, wir sagen es glatthin, gegen jenen Beethoven wendet, der seinen Beruf als Komponist darin erblickte und erblicken mußte, seinen ganzen geistigen Menschen mit den oft gewaltigen Ideen zu bewußtem künstlerischen Ausdruck zu bringen. Diese Tatsache, die man eigentlich schon dem Gesicht Beethovens ansieht — Pfitzner darf es glauben, Musik und nur Musik allein verdummt — und die sich biographisch in mancherlei Aussprüchen Beethovens belegen läßt, wie mit ihr, seit es eine Literatur über diesen Meister gibt, also von Schindler bis auf die Gegenwart, mehr oder weniger gearbeitet worden ist —, diese Tatsache will und kann Pfitzner von dem Standpunkt, den er zur Musik und gerade auch zur Beethovenschen Instrumentalmusik einnimmt, einfach nicht begreifen, und er läuft nun Sturm gegen jenen Beethovenschriftsteller, der im letzten Jahrzehnt am einheitlichsten versucht hatte, Beethoven gerade auch von der geistigen, der dichterischen, poetischen Seite oder wie man sie nennen will, beizukommen, nämlich Paul Bekker, den bekannten Musikkritiker der „Frkf. Ztg.", und Verfasser des weitverbreiteten Werkes „Beethoven".

Diese Anschauung, die also das Geistige in den Vordergrund stellt und dies deshalb tun kann, weil denn doch schließlich jedermann als etwas Selbstverständliches weiß, daß Beethoven ein großer Musiker gewesen ist, bezeichnet Pfitzner als die Ästhetik der musikalischen Impotenz; er sieht die Musik von furchtbarsten Gefahren umringt, nein, dem Untergang geweiht und glaubt nicht warnend und scharf genug seine Stimme erheben zu können. Wobei man, auch das sei ohne weiteres gesagt, Pfitzner von vornherein zu sekundieren hätte, vollzöge sich die Verbindung von außermusikalisch und musikalisch in der Art, wie sie sich Pfitzner auf Grund dieser Schrift denkt. Und lediglich hierüber sind einige Worte am Platze. Denn Pfitzners Betrachtungsweise zeigt ein

---

eine so überaus respektlose Sprache, daß man sich über das sich einstellende Echo doch wirklich nicht verwundern darf. Das Bezeichnendste in dieser Beziehung leistet er sich gegenüber Zelter (S. 152), den er einen „boshaften Simpel" nennt, wie er Goethes Musikauffassung als „seicht" bezeichnet. Wie sich heutige Musiker zu dieser Frage und gerade auch zu Zelter stellen, erscheint mir sehr charakteristisch. Auch Pfitzner ist der banalen Ansicht, daß gewissermaßen Zelter an Goethes Abneigung gegen die Tonkunst des 19. Jahrhunderts schuld sei, er zu mindestem Goethe hätte beeinflussen können. Welch' sonderbare Vorstellungen müssen doch so heutige Leute von einer denkbar in sich gefestigten Persönlichkeit, wie sie sich bei Goethe auch in seiner Musikanschauung kundgibt, besitzen! Welche Arroganz zugleich, einen Goethe in Fragen, die mit seiner innersten Natur zusammenhingen, anders machen oder beeinflussen zu wollen! Daß heutige Künstler aber für das Spezifische von Zelters Wese, seine männliche Tüchtigkeit, also gerade, was Goethe ebenso liebte wie hochstellte, nicht das mindeste Verständnis besitzen und deshalb sogar zu Beschimpfungen gelangen, das erlaubt die allersichersten Rückschlüsse.

derart mangelhaftes Vertrautsein mit Beethovens Arbeitsmethode und faßt überhaupt die ganze wichtige Frage derart einseitig, daß man es fast für unmöglich hält, wie ein Musiker von der Stellung Pfitzners so reden kann, gelegentlich derart, als hörte man einen heutigen Konservatoristen.

Nun ist allerdings richtig, daß Paul Bekker in spätern Schriften einige Konsequenzen gezogen hat, die zum mindesten in der von ihm gegebenen Fassung mißverständlich, ja falsch sind und von Beethoven niemals unterschrieben worden wären; nichts destoweniger führt Pfitzner einen äußerst aufgeregten Don Quixote-Angriff gegen jenen Beethoven, der, wie jeder große, weltgeschichtliche Mann, den Geist, den männlichen, schöpferischen, durchdringenden Geist als das Höchste dieser Welt ansah und in seinem Exemplar des Westöstlichen Divans die Goetheschen Verse: Denn das Leben ist die Liebe, Und des Lebens Leben Geist, mit dicken Strichen versah. Daß ein Beethoven die Musik als Mittel zum Zweck betrachtete, seinem gewaltigen geistigen Menschen Ausdruck zu geben, oder, schärfer ausgedrückt, daß er den Erzmusikanten, der er in vollstem Maße einerseits war, in den Dienst seines bewußten, geistigen Menschen zwang und — trotzdem immer Erzmusikant blieb: von dieser gewaltigen Doppeleinheit, die Beethoven in der Art etwa eines Michelangelo, nur, für mein Empfinden, mit noch mehr Natürlichkeit vollzog — von dieser Synthese weiß Pfitzner nichts und kann er nichts wissen. Denn mit vollendeter Einseitigkeit lehrt er eine Ästhetik des musikalischen „Einfalls", dem er, Beethoven gegenüber, zudem eine ganz verkehrte Bedeutung zumißt; er muß deshalb das Geistige in der höchsten Tonkunst in einer Weise ausschalten, daß es wirklich ein Leichtes wäre, als Gegenschrift zu der seinigen eine „Ästhetik der geistigen Impotenz" zu schreiben. Womit wir aber keinen Schritt weiter kämen, denn das Geheimnis, wie Beethoven die gewaltige Synthese vollzog, käme auch dadurch nicht zur Enthüllung.

Das Mittel hiezu hat der Meister selbst gegeben, und zwar in seinen vielen Skizzenheften. Mit einer griechisch-klassisch anmutenden Offenheit hat er diese, ähnlich wie Händel Abschriften der von ihm benutzen Kompositionen, der Nachwelt hinterlassen, ganz zum Unterschied von Brahms, der, alles vernichtend, Geheimpolitik trieb und diese auch treiben konnte, weil es sich bei ihm schließlich nur um vorzugsweise rein musikalische Fragen handelte. Diese Skizzenbücher kennt nun Pfitzner höchstens vom Hörensagen, was er drastisch dadurch beweist, daß er den mit geifferndem Spotte bedenkt (S. 154), dem es einfallen kann, zwischen dem Scherzo-Thema der fünften Sinfonie und dem des Schlußsatzes von Mozarts gmoll-Sinfonie irgendwelche musikalische Beziehungen zu entdecken. Genau, wie die beiden Themen bei Pfitzner untereinander gestellt sind, finden sie sich in den von Nottebohm herausgegebenen Skizzen, und der Mann, der „die Sprache der Musik gar nicht versteht", ist niemand anders als Beethoven in seiner innersten Person. Die Erklärung dieses besonderen, sehr interessanten Einzelfalles kann uns hier nicht beschäftigen. Das zeigt er aber konkret, daß, wer über Beethovens Arbeitsmethode reden will, ohne sich mit den Skizzenheften gründlich abgegeben zu haben, am besten tut, recht stille zu sein; er blamiert sich sonst zu leicht.

Um das Problem in aller Deutlichkeit vor Augen zu führen, seien Bekkers und Pfitzners Ansichten nebeneinander gestellt. Bekker gelangt — in einer späteren Veröffentlichung — zu dem Resultat: „Es ist also nicht wahr, daß der Musiker erst ein Thema haben muß, bevor er seinen Sinfoniesatz komponieren kann. Im Gegenteil: er muß schon den ganzen Satz haben, um das Thema finden zu können." (S. 117.) Bei Pfitzner hingegen ist der „musikalische Einfall", der für ihn überhaupt etwas in der ganzen Welt Einzigdastehendes, die „höchste Leistung", schließlich sogar das ist, „was der liebe Gott meinte, als er die Musik erschuf", das Entscheidende. Die Ansichten prallen also mit aller wünschenswerten Klarheit aufeinander: hier die musiklose „Konzeptionsidee" mit nachträglicher Erfindung der Musik, dort der „musikalische Einfall", der das „folgende lebendig aus sich gebiert". Und wenn nun gesagt wird, daß für Beethoven die dichterische Idee leitende und höchste Instanz ist, der musikalische Einfall aber trotzdem vor der Konzeption irgend einer dichterischen Idee bereits da war, wir also unvereinbar erscheinende Widersprüche haardicht nebeneinanderstehen sehen, so erkennt man klar genug, daß dieser Rätselknäuel nur auf

eine besondere Art gelöst werden kann. Und diese Lösung gibt Beethovens Arbeitsmethode, die, wie sich Schopenhauer ausdrücken würde, in einem besondern „Kniff" bestand, einem Kniff, der ihm erlaubte, Bewußtes und Unbewußtes — eigentlich das Problem für jedes Genie, nur hat fast jedes seinen besonderen Kniff — förmlich aufeinander los und sich gegenseitig durchdringen zu lassen. Und dieser Durchdringung von urmusikalisch und höchst bewußter, geistiger Idee verdanken wir den eigentlichen Beethoven. Wie fand aber diese Durchdringung statt? Denn wir reden wohl immer noch in Rätseln. Zunächst das Musikalische.

Beethoven kamen, wie er selbst sagt, die musikalischen Einfälle ungewollt — also ohne irgendwelche Beziehung zu einer Idee — und in großer Menge, und zwar sind es derart viele, daß er sicher kaum den sechsten Teil von ihnen benutzt hat. Ging er nun aber, berauscht von einem Einfall wie ein Romantiker, hin und fing, wie Pfitzner es haben möchte, an, drauflos zu komponieren? Gerade das tat er nicht; jahrelang sogar schlafen viele dieser Einfälle, die, nebenbei bemerkt, vielfach nur embryonale Gebilde sind, seelenruhig in den Skizzenheften, die allermeisten schlafen aber heute noch und werden in alle Ewigkeit schlafen. Wer ist nun der Ritter gewesen, der die uns durch die Werke Beethovens bekannten „Einfälle" von ihrem Dornröschenschlaf erweckt und im Triumphe zum Leben führte? Das war jener andere Beethoven, der irgend einen geistigen Vorwurf, heiße er Bonaparte, Leonore, Coriolan oder sonstwie, im Sinne der sinfonischen oder Ouvertürenform in schärfster geistiger Arbeit zu schauen und zu bezwingen gesucht hatte — eine gewaltige Geistesarbeit wenigstens für den, der wirklich weiß, worum es sich handelt — und der nun, um dieser Idee künstlerischen Ausdruck verschaffen zu können, Musik und zwar musikalische Ureinfälle brauchte, mit denen sich sowohl in ihrem, also in rein musikalischem Sinne, wie in dem der betreffenden Idee arbeiten ließ. Das mußten Themen und Themenansätze von besonderer Art sein, von unbewußter Kraft und doch voll Sinn, willenlos und doch voll Seele, ungeformt und doch voll innersten Formtriebs, unbestimmt und doch voller Ahnungen, noch hilflos und doch mit Mark und innerstem Herzblut genährt, dumpf triebmäßig und doch nach bewußter Bestimmung sich sehnend. Und der mit dem scharfen geistigen Ideenschwert bewaffnete Beethoven suchte nun, er griff zu seinen Skizzenbüchern und schaute sie durch, plötzlich blieb sein von der Idee erleuchtetes Auge an einem dieser Einfälle hängen, es entdeckte in der Ursprache der Musik, was es ideell geschaut hatte; das schlummernde, noch nicht zur Bestimmung erwachte Gebilde bekam Leben, es wurde ihm förmlich Odem eingehaucht. Und im eigentlichen Sinne noch formlos, ohne eigentlichen Charakter, mußte es sehr oft erst recht geformt werden. Beethoven ist nun mit einem solchen Bildhauer zu vergleichen, der sowohl aus dem gegebenen Material heraus arbeitet, als er es auch zugleich im Sinne bestimmter Absichten bearbeitet, also wieder zu einer neuen Synthese — jedes echte Kunstwerk ist eine Folge einer ganzen Reihe von Synthesen — gelangt. Und diese Arbeit war oft furchtbar hart, das Material zeigte sich gelegentlich der Idee widerspenstig genug, halbdutzende Male stehen etwa die immer wieder etwas anders geformten Gebilde vor uns, musikalisch schönere werden dem innersten Ausdruck, der Idee zuliebe geopfert, andere genügen nicht den letzten Ansprüchen des Musikers, des Erzmusikanten, und von neuem beginnt die Arbeit und dauert so lange, bis die Synthese vollzogen ist, die Idee triumphiert, der Musiker jauchzt. Das ist das erste, grundlegende Kapitel von Beethovens instrumentalem Arbeiten, die Grundsteinlegung des Gebäudes, die man erst vollziehen kann, wenn der Plan, die „Idee" desselben in Ordnung gebracht ist. Was nun folgt, geht uns hier nichts weiter an. Beethoven sagt selbst: wenn die geschilderte Arbeit getan sei, so gehe es rasch vorwärts, und nicht nur das, er könne an zwei und drei Werken zugleich arbeiten, weil die Idee — Beethoven gebraucht dieses Wort immer wieder, und die fratzenhafte Verstümmelung in „Uedäh", die ihm Pfitzner angedeihen läßt, fällt auf diesen selbst zurück — ihm klar den Weg weist.

Das Entscheidende von Beethovens „Kniff" beruht nun aber, worauf noch hingewiesen werden muß, auf dem Grundwesen der Musik überhaupt, das sich in dem von Beethoven geübten Prinzip Ausdruck verschafft, und mit dem die frühern und gerade die großen Musiker in einer

weit offenern, direkt naiven Art gearbeitet hatten. Wenn z. B. Bach frühere Kantatensätze für seine Hohe Messe benützt, und zwar derart, daß sie erst jetzt ihre höchste Bestimmung erlangen — man denke lediglich an das Crucifixus —, so kommt hier das gleiche Prinzip, nur weit deutlicher, zur Anwendung. Bach braucht für die Zwecke der Messe etwas Bestimmtes und findet es in bereits vorhandenen Kantatensätzen, in denen unbewußt etwas zum Ausdruck gebracht war, was für ihn erst jetzt in die wahre Bedeutung rückt. Die höhere Bestimmung löscht die frühere gleich einem „Stirb und werde" förmlich aus. Händel und Gluck haben auf diese Art manches herrliche Stück einer frühern Zeit in die unsterbliche Periode ihres Schaffens gerettet, in der sie nämlich geistig auf einer weit höhern Stufe standen, jener als Oratorienkomponist, dieser als Reformator der Oper. Und wenn Mozart in einem Thema von Clementi, zwar in embryonalem Zustand, aber doch als echten musikalischen „Einfall" gerade das entdeckt, was er für die Idee der „Zauberflöten"-Ouvertüre braucht, so geht er in einem solchen Falle — wie bedeutungsvoll, daß der völlig anders geartete und instrumental auch anders arbeitende Mozart ebenfalls mit diesem Prinzip arbeiten konnte! — ganz gleich vor wie Beethoven. Das Entscheidende, Pfitzner völlig Fremde und sicher auch jetzt noch Unverständliche liegt darin, daß zwei Prinzipien, das geistige und das musikalische, die „Vorstellung und der Wille" unmittelbar zusammenstoßen und diese bewußte Paarung der Schöpfer großer Dinge wird. Kein Sinfoniker nach Beethoven hat diese vollziehen können noch mögen; denn abgesehen davon, daß es das eine Mal am Becher, das andre Mal am Wein fehlte, ist sie zu allem hin auch sehr anstrengend und — zeitraubend, also sehr unmodern. Das synthetisch geistig-musikalische Reich Beethovens fiel nach seinem Tode auseinander, die Diadochen hausten in Provinzen, die sie mehr oder weniger ausplünderten.

Zum übrigen Inhalt von Pfitzners Schrift wäre vieles oder auch nichts zu sagen. Das Letztere ist vorzuziehen. Denn schließlich käme es nur immer auf das Gleiche heraus, die sozusagen zum Prinzip erhobene Einseitigkeit Pfitzners von andern Seiten zu beleuchten. Sie äußert sich dabei gelegentlich mit einer Anmaßung bei einem solch erheblichen Mangel an positiven Kenntnissen und echt männlicher Geisteskraft, daß man in Versuchung gerät, eine Satire über das Ganze zu schreiben. Nichts weiß Pfitzner davon, daß echteste, zum Teil noch heute lebende Melodien, nämlich die Volkslieder des Mittelalters, existieren und ohne jegliche Harmonieauffassung entstanden sind; er weiß auch nichts vom gregorianischen Choral, der in seiner einstimmigen Kraft einem Jahrtausend musikalischer Entwicklung getrotzt hat. Und wenn man bei Ignorierung derartiger Tatsachen zu einer völlig einseitigen Bewertung der Harmonie gelangt, so ist dies zwar höchst selbstverständlich, nichtsdestoweniger aber eine äußerst „fröhliche Wissenschaft". Zu den andern Künsten kann Pfitzner unmöglich jemals in innere Beziehung getreten sein, sonst wäre die Auffassung, sie „bearbeiteten" nur die Außenwelt, glatterdings ausgeschlossen. Und wenn Pfitzners ganze Weisheit echten musikalischen Einfällen gegenüber darauf hinausläuft, daß man hier nur „schwärmen" und „schwelgen" könne, für ihn die Goethe-Schopenhauersche Frage und Forderung: „Ob sich Natur nicht doch ergründe?" in den backfischmäßigen Ausruf: „Wie schön ist das!" sich verwandelt, er gleich daneben wieder Erläuterungen von Musikwerken gibt, die, sobald sie über das handwerklich Musikalische hinausgehen[1], das Subjektivste vorstellen, was jemals auf diesem Gebiete verbrochen worden ist, so macht man eben schließlich sein Kreuz und entfernt sich. Und dann erst Pfitzners Bekenntnisse über Deutschland und eigentlich die ganze heutige Weltlage! Es will mir scheinen, als ließe er das deutsche Volk vor allem deshalb „untergehen", weil es nicht an seinen „Palestrina" und überhaupt nicht an ihn glaubt. Es ist bei diesem Manne ja alles durchaus subjektiv bedingt, weshalb auch seine gelegentlich fast hysterisch anmutenden Schreie wirkungslos bleiben werden. Pfitzner, der in einem Atemzuge Äschylus, Shakespeare und Gerhart Haupt-

[1] Ich nehme die Erläuterung zur Pastoral-Sinfonie aus (S. 133—146), die schließlich das Erfreulichste der ganzen Schrift ausmacht und geradezu aufatmen läßt. Hier spricht ein Künstler über ein Werk, das er von ganzem Herzen liebt und zu dem er in eine erkennende Stellung getreten ist. (Nachträglicher Zusatz.)

mann, oder Wagner, Kleist und Wildenbruch nennen kann, dringt auf „Scheidung der Geister wenigstens im Reiche der Idee". Sie sei hiermit vollzogen, zugleich auch auf jenen Pfitzner ausgedehnt, der ein so schönes Jugendwerk wie den „Armen Heinrich" schrieb, ein Werk, das niemals erwarten ließ, sein Schöpfer werde sich einmal zum Verfasser einer neuen Ästhetik der musikalischen Impotenz entwickeln.

Soweit der Artikel. Den Ausführungen über Beethovens Schaffensart habe ich hier lediglich hinzuzufügen, daß die geschilderte nicht die einzige ist, wie denn überhaupt noch manche wichtige, die Skizzen betreffende Frage der Klärung bedarf. Eine von ihnen möchte ich in diesem Zusammenhang noch gern behandeln: Was geht bei Beethoven einer ersten Skizze, oder genauer noch, einem ersten „Einfall" voraus, eine Frage von allgemein psychologischer Wichtigkeit, von besonderer aber wegen einer geradezu unglaublichen Äußerung Pfitzners in seiner Schrift, die sich auf S. 28 oben findet und bei der einem, wie man so sagt, der Verstand förmlich still steht. Dabei faßt sie aber eigentlich nichts anderes zusammen, als was die ganze Schrift predigt. Es heißt da: Denn ein Gebilde irgendwelcher Art kann nicht auf zweierlei Art zugleich entstehen (von mir gesperrt), eine Komposition nicht durch dichterische und musikalische Intuition zusammen. In meinem Exemplar steht hier die Bemerkung: So kommen also die Menschen auf „einerlei" Art zustande! Das elementarste Naturgesetz, daß nichts auf dieser Welt, weder auf seelischem noch physischen Gebiet, ohne Paarung entstehen kann, mögen wir den Faktor kennen oder nicht, setzt Pfitzner, ganz von seiner Einfallstheorie gefangen genommen, außer Kraft und arbeitet mit einem einzigen Faktor. Das ist nun allerdings keine zufällige Entgleisung, sondern auf Grund dieser Auffassung gelangte Pfitzner auch zu seiner Theorie der Gottähnlichkeit des genialen Einfallsmusikers. Man wird hier gut tun, sich an keinen Musiker und Ästhetiker wie Pfitzner zu wenden, sondern gleich zur richtigen Schmiede zu gehen, zu Beethoven, zumal wir gerade hierüber einen sehr genauen Bericht haben: Die wertvollen, uns von L. Schlösser überlieferten Aussprüche über Beethovens Schaffen (Thayer IV, S. 240 f.). Hier kommt einzig der letzte Absatz in Betracht, wobei noch bemerkt sei, daß das Wort „Idee" hier so viel wie Tonidee heißt, indem man immer wieder zu unterscheiden hat, in welcher Weise das Wort gebraucht wird. Es heißt da:

> Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Tönen umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Diese Worte zeugen von einer außerordentlich scharfen psychologischen Beobachtung, wie man überhaupt mit dem von unserer anmaßend wissenschaftlichen Zeit aufgebrachten Märchen, gerade die großen Künstler besäßen keine scharfe Selbstbeobachtung ihrem Schaffen gegenüber, gründlich aufräumen sollte. Hätte man nur einigermaßen das von derartigen Künstlern uns überkommene Material mit produktiver Kritik betrachtet, so wäre man in diesen Fragen unendlich viel weiter, und eine Menge Unfug, der sich gerade auch wissenschaftlich hier breit macht, unterblieben. Das so überaus Wichtige an Beethovens Beobachtung besteht darin, daß er erstens anzugeben vermag, daß einer ersten tonkünstlerischen Leistung, etwa dem Auftauchen eines Motivs, etwas vorausgeht, zweitens aber, was vorausgeht, und drittens, wie

es vorausgeht. Ich denke, genauere Auskunft kann es überhaupt nicht geben. So weit gelangt selbst Wagner, der bereits in einem „wissenschaftlichen" Zeitalter lebte, nicht, wenn er, übrigens mit Beethoven übereinstimmend, doch bereits den bestimmten Einzelfall im Auge habend, auseinandersetzt, wie er zu seinen Grundmotiven gelange, nämlich durch eine selbstvergessene Anschauung der dramatischen Situation. Doch lassen wir vorläufig Wagner aus dem Spiel, da er die meisten verwirren könnte.

Was geht dem Auftauchen eines musikalischen Motivs bei Beethoven voraus? Wir sagen: Etwas allgemein-menschliches, indem wir das von Beethoven angewendete Wort „Stimmung" zunächst in dieser Weise übersetzen. Ein allgemeinmenschlicher Seelenzustand ist der eine Faktor für das Zustandekommen einer musikalischen ersten Leistung und zwar für Beethoven, wie sehr klar ausgeführt ist, der erste, der eigentliche Untergrund. Das ist für die Erkenntnis Beethovens außerordentlich wichtig, denn es könnte auch anders sein, daß nämlich der Künstler etwas Bestimmtes, das ihm allgemein menschlich klar vorschwebt, aus sich herausholen will und nun eben darauf wartet, bis durch eine glückliche Paarung der künstlerischen Forderung mit dem Allgemein-menschlichen die Eingebung zustande kommt. Das Umgekehrte ist bei Beethoven der Fall, was nicht stark genug betont werden kann, denn hierauf beruht teilweise seine spezifische Bedeutung; von hier aus allein läßt sich auch die so viel und ganz unsicher behandelte Frage behandeln, was bei Beethoven unbewußt, was bewußt war. Zuerst war er Mensch, Mensch und nochmals Mensch, dieser ist bei ihm die mütterliche Erde, hier arbeitet, gährt, tobt, rumort es zuerst; hier, im Menschen, spielt sich ein erster, noch unsichtbarer, unterirdischer, unkontrollierbarer Schöpfungsakt ab, gewissermaßen dem zu vergleichen, der da stattfand, bevor der Mensch — in unserm Fall der Künstler — überhaupt in Erscheinung tritt. Doch möge man diesen Vergleich ja als solchen nur auffassen. Und nun weiter, in diesem chaotischen Schöpfungsprozeß, aus dem heraus die ganze Welt entstand, sind nun auch — hier muß der Bericht ergänzt werden — musikalische Urelemente enthalten, und zwar mit Naturnotwendigkeit, denn sonst gäbe es überhaupt keine Musik. Aber nur dem Urmusiker sind sie, aber zunächst noch vollkommen ungreifbar, in chaotischem Sinne hörbar, zehntausende von Jahren ging es, bis der Mensch mit seinen einst noch so ganz und gar unvollkommenen Musikorganen aus diesem chaotischen „klingen, brausen, stürmen" etwas Bestimmtes unterschied und es primitiv fassen konnte. Es ist nun — wir müssen hier noch etwas stehen bleiben — für Beethoven das in gewissem Sinne Bezeichnendste, daß bei ihm sich die Entstehung der Musik gewissermaßen immer von Neuem vollzieht und ich wüßte keinen großen Komponisten zu nennen, bei dem dieser Prozeß in annähernd so starkem Grade sich vollzogen hat, indem meistens die allerersten „Eingebungen" anderer großer Komponisten bereits alle Primitivität abgestreift haben und starke Formung zeigen, so sie nicht sogar fertig, vollendet, gleich der Athene, dastehen. Einen großen Musiker aber, der ein derart elementares Seelenleben besessen hätte, ein derart elementarer Mensch gewesen wäre wie Beethoven, kennt die Geschichte überhaupt nicht. Bei ihm sind die „ersten Anfänge" seiner Tonkunst, die sich, wieder einmal bemerkt, in dem chaotischen, allgemein-menschlichen Gährungsprozeß abspielen, von einer Primitivität, von der selbst die ersten, oft doch für uns denkbar primitiven Skizzen, nicht immer die

richtige Anschauung geben. Denn mit der von Schlösser überlieferten Äußerung Beethovens, daß Beethoven die „Gedanken lange, oft sehr lange mit sich herumtrage, ehe er sie aufschreibe", ist mit aller Entschiedenheit zu arbeiten. Vor allem ist sie auch zu erklären. In dem zunächst rein menschlichen seelischen Prozeß, den Beethoven so anschaulich beschreibt, wäre es ihm offenbar noch unmöglich, zur „Feder" zu greifen und irgendwelche Motive aufzuschreiben, und dies auch deshalb, weil sie auch noch keine derartige tonkünstlerische Gestalt angenommen haben kann, daß das Aufschreiben überhaupt einen Sinn gehabt hätte. Noch „tönt" es in ihm einzig in einer chaotischen Art, zu „Noten", irgendwelchen greifbaren musikalischen Gestalten, ist es noch nicht gekommen. Diesem elementaren „Klingen, Brausen, Stürmen", das aus einem allgemein menschlichen Seelenzustand hervorging, in ihm also im Keime schon vorhanden ist, steht nun aber ein Musiker von der Bedeutung Beethovens gegenüber; die Paarung vollzieht sich, ein bestimmter Werdeprozeß hebt an, und endlich ist es so weit, daß etwas Greifbares, etwas in „Noten", sich dem auffassenden Teil des Gehirns vorstellt: die Geburt eines Motivs, eines Teils einer Melodie — niemals etwa einer ganzen Melodie — ist vollzogen. Erzeuger sind: eine allgemein menschliche Stimmung, die in sich auch musikalische, noch nicht kontrollierbare Elemente enthält, und ein noch ganz unbewußt arbeitender oder vielleicht noch besser, ein in seinem natürlichen Element funktionierender Musiker gewesen, der nicht umhin kann, auch in seinem noch unbewußten Zustand seine musikalischen Fähigkeiten auszuüben.

Wer diesen Ausführungen gefolgt ist, wird wohl die Bezeichnung „Einfall" für etwas in der geschilderten Art Entstandenes wenig glücklich finden. Dem Wort Einfall fehlt der Begriff des Organischen völlig, die Vorstellung plötzlichen Einfallens hat zudem etwas Zufälliges[1], und gerade das trifft nicht zu. Weder eine Geburt, noch die Eigenschaften irgendeines Geborenen sind zufällig, sondern durch natürliche Zusammenhänge mit den Erzeugern bedingt. Zumindesten einem Beethoven, dessen Eingebungen ihre nachweisbaren „Eltern" haben, wäre der Ausdruck unsympathisch gewesen und nicht organisch vorgekommen. Aber so für den Hausgebrauch leistet er seine Dienste.

Wichtiger erscheint es, daß Beethoven die Dichtkunst in Parallele mit der Tonkunst bringt, und da Pfitzner die andern Künste gleich von allem Anfange in einen derart gewalttätigen Gegensatz zur Musik bringt, daß für die Dichter und Maler nur die „Bearbeitung" der Außenwelt übrig bleibt, so kann gerade auch der heutige Musiker sich fein säuberlich entscheiden, ob er lieber Beethoven oder dem modernen Palestrina Glauben schenken will. Die Art und Weise, wie Beethoven die beiden Künste für das genau erläuterte Stadium ihrer Entstehungsprinzipien in Zusammenhang bringt, zeugt von jener kühnen Genialität, die Beethoven auch auf Gebieten bewies, die nicht in sein unmittelbares Ressort gehörten. Führen wir, mit Zugrundelegung des früher Gesagten, seine Auffassung über die Dichtkunst etwas näher aus. Das Primäre bei einem wahren Dichter sind nicht die Worte mit ihren der „Außenwelt" entnommenen Vorstellungen, Gefühlsinhalten, Begriffen usw., mit welchen Worten er, wie Pfitzner meint, diese „bearbeitet", sondern das Primäre ist bei ihm, wie bei Beethoven, ein allgemein-menschlicher Seelenzustand (Stimmung), der mit

[1] Vgl. über das Wort die gescheiten Bemerkungen von W. Krug in seiner Schrift „Die neue Musik".

der Außenwelt zunächst nichts zu tun hat, aus dem heraus sich nun aber allmählich das mit den Mitteln der Wortsprache entwickelt, was beim Musiker in seiner Sprache vor sich geht. Was der Dichter nun mit den der Außenwelt entnommenen Worten zum Ausdruck bringt, ist auch keineswegs das Spezifische des Gedichts, sonst ließe sich das Gleiche in viel deutlicheren Prosaworten wiedergeben, sondern das Spezifische ist gerade wieder jener soweit gemeinsame, ungreifbare, seelische Untergrund, in den ein rechtes Gedicht einen Leser versetzen kann. Wenn ich sage: Die Abendruhe der Natur erinnert daran, daß auch ich bald ruhen werde, so ist bestimmt anzunehmen, daß diese Worte niemand in „Stimmung" versetzen werden, niemals jedenfalls in jene ganz unfaßbare, die Goethes: „Über allen Gipfeln" hervorruft. Und wie, hat der Dichter etwa die Abendruhe auf dem Gickelhahn „bearbeitet"? Im Innersten von Goethe ging das Undefinierbare, mit Worten als solchen auch gar nicht Ausdrückbare und in dem Gedichte gewissermaßen zwischen den Worten Liegende vor sich, hier formte und bildete sich (Versmelodie, Rhythmik usw.) in Wörtern und Worten das im Dichter Vorgehende auf Grund der betreffenden „Stimmung". Der unsichtbare Urgrund aller Künste liegt im Menschen selbst, hier, auf dieser Stufe, unterscheiden sie sich auch noch keineswegs, wofür wenigstens die Griechen noch ein unmittelbares Gefühl besaßen. Der Unterschied fängt erst an, wenn es an die „Bearbeitung" nicht der Außenwelt allein, sondern vor allem dieser Innenwelt geht, wobei der eine diese, der andere jene Mittel hat. Der wahre Maler, selbst wenn er sich vor die Natur, die Außenwelt setzt, malt nicht diese als solche — das nannte Schwind die Natur „abschmieren" — sondern schließlich sich selbst, d. h. jenen Seelenzustand, in dem er die Natur sieht oder sah.

Freilich ist Goethe — und hier kommen wir zugleich auf die „Stimmung" zu sprechen — durch den Abend oben auf dem Gickelhahn zu einer Stimmung angeregt worden, die in dem Gedicht ihren Ausdruck gefunden. Ganz gleich wie niemand anders als Beethoven, der, um ebenfalls einen konkreten Fall zu nehmen, durch Betrachtung des Sternhimmels in jene Stimmung geriet, der wir das Edur-Adagio des zweiten Rasumowsky-Quartetts verdanken. Ob sowohl Goethe wie Beethoven die Außenwelt „bearbeiteten", haben wir bereits beantwortet. Wie kam nun aber jede dieser „Stimmungen" zustande? A priori haben wir zu sagen, daß, da kein Gebilde, kein Geschehen, kein Zustand auf „einerlei" Art entstehen kann, auch jede Stimmung zumindesten durch zwei Faktoren zustande gekommen sein muß. Diese müssen wir auch für unsere beiden Fälle angeben können. Die einen Faktoren kennen wir bereits, es sind der Abend auf dem „Gickelhahn" und die Nacht mit dem Sternenhimmel. Der andere Faktor aber liegt in der Brust der beiden Männer. Nur dadurch, daß ihre seelische Beschaffenheit an jenem Abend derart war, daß sie sich, kurz ausgedrückt, metaphysischen Einflüssen, die von der Außenwelt sich darboten, in besonderem Maße zugänglich zeigten, wurde bewirkt, daß die starke, ausgeprägte „Stimmung" zustande kam, aus der heraus die beiden künstlerischen Gebilde entstanden. Gar oft wird Goethe einen Abendspaziergang nach jener Höhe gemacht und noch öfter Beethoven den gestirnten Himmel betrachtet haben, ohne daß eine ausgeprägte schöpferische Stimmung zustande kam. Und wir können weitergehen, indem wir fragen, was jene vorbereitende Stimmung verursacht hat, denn auch sie muß auf mindestens zwei Faktoren beruhen. Und wir könnten etwa sagen, daß Beethoven an

diesem Tage vielleicht über Kants berühmten Satz nachgedacht oder in Sturms Naturbetrachtungen gelesen hat und dadurch in besonderer Art metaphysisch angeregt wurde. Und so weiter bis ins Unendliche, ob wir nun die einzelnen Faktoren, die einen Zustand usw. entstehen lassen, kennen oder nicht. Aber wie gesagt: „ein Gebilde irgendwelcher Art kann nicht auf zweierlei Art zugleich entstehen".

Das Wort „Stimmung" können wir als einen seelischen — meist auch zugleich physischen — Komplex bezeichnen, der durch etwas Bestimmtes seinen besonderen Charakter erhält. Dieses Bestimmte wird meistens ein Objekt der Außenwelt sein, so daß wir sagen können, Innen- und Außenwelt paaren sich und können bei inniger Umarmung ein Neues zeugen in der Art, von der ausführlich die Rede war.

Nicht selten, und gerade auch bei einem Beethoven, war nun das Objekt der Außenwelt irgendein dichterisches Werk, Collins Coriolan oder Goethes Egmont etwa. Die Aufnahme derartiger Werke versetzt sowohl einen Beethoven wie jeden andern echten Leser, sonderlich wenn er sich in einer dem betreffenden Werke günstigen seelischen Disposition befindet, in eine, sagen wir, um gerade bei dem Worte zu bleiben, gedankliche, geistige wie gefühlsmäßige „Stimmung". Es „rumort" im Leser gerade auch nach Beendigung der Aufnahme und sonderlich beim künstlerischen Leser, der das Bestreben hat, das ganze Werk in einem Gesamteindruck gewissermaßen zusammenklingen zu lassen, wodurch eine ausgeprägte „Coriolan"- oder „Egmont"-Stimmung geschaffen wird. Es ist für mich nun unzweifelhaft, daß Beethoven auch — vgl. meine früheren Ausführungen — auf diese Art bei derartigen Vorwürfen zu seinen Grundmotiven gelangt ist, dem Prinzip, der „Stimmung" nach, ja vollständig das Gleiche, wie wenn er unter dem Sternenhimmel saß und seiner innern Stimme lauschte. Daß man ja diesen Standpunkt genau innehalte und nicht etwa hingehe und sage, Beethoven wolle in diesem allerersten Anfangsstadium dieser Ouvertüren etwas Bestimmtes und er wolle überhaupt etwas. Bei dieser Auffassung wäre wieder alles gründlich verdorben und die ganzen vorherigen Auseinandersetzungen auf Grund von Beethovens eigener Auskunft vergeblich gewesen. Sondern willenlos lauscht er den Tönen in der durch Goethe oder Collin angeregten Stimmung, bis sie endlich in Noten vor ihm stehen. Noch ist der bewußte Ideenmusiker gar nicht auf dem Platze, der, als er auftritt, die betreffenden „Noten" vielleicht gar nicht brauchen kann und sich auf andere angewiesen sieht. Es geht in den Skizzenheften oft bunt genug zu und der so rührend fleißige Nottebohm weiß ein langes Lied davon zu singen. In jedem Falle tritt der Ideenmusiker, d. h. derjenige, der ein Werk nach einem bestimmten geistigen Plan anlegt und das Ganze in eine Idee faßt, später auf. Der Urgrund der Beethovenschen Werke ist ein musikalischer, sofern wir wissen, daß dieser auf zwei Faktoren, einem allgemein menschlichen (unsere Stimmung, die durch allerverschiedenste Objekte der Außenwelt angeregt sein kann) und dem spezifisch musikalischen beruht. Das alles hat dann freilich weder mit Bekkers noch mit Pfitzners Auffassung irgendetwas mehr zu tun.

Und nun möge man mir glauben — denn auszuführen vermöchte ich es noch nicht —, daß die Arbeit des geistigen, des Ideenmusikers Beethoven in ihren Prinzipien noch weit geheimnisvoller und schwerer zu erklären ist, als die des Musikers in dem erklärten primären Entwicklungsstadium. Skizzen besitzen wir zudem von dieser geistig-musikalischen Arbeit sozusagen keine, die ausführlichsten bezeichnender-

weise von der Zehnten Sinfonie, die über einige musikalische Skizzen nicht hinauskam. Wäre sie vollendet worden, so wüßten wir über ihre „Idee" vielleicht ebensowenig etwas Bestimmtes wie über die der meisten andern Sinfonien und die Pfitzners würden dann die Idee auch hier mit dreister Stirne leugnen können. Ich sage nur noch, daß auch auf dem geistigen Gebiet, soweit die Betrachtung fremder Vorwürfe in Frage kam, Beethoven seinen besonderen „Kniff" besaß, mit dem aber unsere Zeit, die sich gerade in dem Beethovenjahr so kläglich ungeistig benahm und den Meister zu einem spätromantischen Einfallsmusiker stempeln wollte, ohnedies nicht das Mindeste anfangen könnte. Denn geistige Kniffe von Genies sind wahrlich nicht für eine Zeit berechnet, in der Gebilde jedweder Art nur auf einerlei Art entstehen. Mit diesem „Monismus" lassen sich lediglich Homunculi herstellen, von denen man dann allerdings als sicher annehmen kann, daß sie mit Ideen, seien sie bei Beethoven oder sonst wo zu finden, beim besten Willen nichts anfangen können und auf einer Faunsflöte höchstens eine Uedäh herausbringen. Hoffen wollen wir aber trotzdem, daß, wenn in sieben Jahren Beethovens 100. Todestag unsere Zeit auf die Probe stellt, Deutschland wenigstens einigermaßen wieder mit Ideen gewappnet dasteht. Dann wird man auch mit instinktiver Sicherheit wissen, ob Beethoven ein Einfalls- oder ein Ideenmusiker war.

Bücherschau[1]

Algier, J. La technique des anciens chanteurs italiens. 8°, VI u. 31 S. Paris 1918, Fischbacher. 1.50 fr.

Augé, Claude. Le livre de musique. 61e édition. 8°, 176 S. Paris 1918, Larousse. 1.50 fr.

Augé de Lassus, L. Saint-Saëns. 18°, 276 S. mit 8 Tafeln. Paris 1914. C. Delagrave. 3.50 fr.

Bach, J. S. Oratorio de Noël. Traduction en vers français. 16°, IV u. 41 S. Paris [1914], Millot et Antoine.

Bayer, J. Petite Théorie de la musique. Edition A: Notation usuelle. Edition B: Notation usuelle et chiffrée. Paris 1920, Alphonse Leduc. Chaque édition. 1.60 fr.

Bayer, J., et **Despagne**, A. Le Solfège des Ecoles. 8°. Cours élémentaire. 2.60 fr. Cours moyen. Cours supérieur: je 4.25 fr. Paris 1920, Alphonse Leduc.

Batiffol, Pierre. Etudes de liturgie et d'archéologie chretienne. 16°, VI u. 330 S. Paris 1919, J. Gabalda.

Bellaigue, Camille. Propos de musique et **Bellaigue**, C. Notes brèves. Deuxième série. 18°, 331 S. Paris 1914. Ch. Delagrave. 3.50 fr.
de guerre 16°, 323 S. Paris 1917, Nouvelle librai- rie nationale. 3.50 fr.

Bernard, Edouard. Essai de philosophie musicale. 4°, 79 S. Paris 1916, Gaveau. 3.50 fr.

Bernard, Edouard. Essai pour la méthode rationelle du jeu de piano. kl. 4°, 60 S. Paris 1916, Ch. Hayet. 2.50 fr.

Bertrand, P. Précis d'histoire de la musique. Les Epoques. Les Ecoles. Les Formes, suivi d'un tableau récapitulatif et d'une table par ordre alphabétique d'auteurs résument tout l'ouvrage. kl. 8°,

[1] Wir lassen der Zusammenstellung der nordischen Musikliteratur seit dem Eingehen der Zeitsch. der IMG (1914) eine solche der französischen folgen, und werden mit der der italienischen, englischen, amerikanischen, spanischen fortfahren. Leider erlauben die zur Verfügung stehenden Hilfsmittel nicht, absolute Vollständigkeit zu erreichen; mit Absicht weggelassen sind Periodica wie Jahresberichte der Institute und dergleichen. A. E.

VII u. 174 S. Paris 1914, E. Leduc, P. Bertrand & Cie. 4 fr.

Besie, Clément. La Musique allemande chez nous. 8°, 128 S. Paris 1916. P. Lethielleux. 2 fr.

Blaveau, Lud. La Musique du Brevet supérieur. Théorie, lecture musicale, pratique. Paris 1920, Librairie Fernand Nathan.

Bonnerot, J. C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre. fl. 8°, 179 S. Paris 1914, Durand & Cie. 2 fr.

Borger, L. Vincent d'Indy. Sa vie et son œuvre. fl. 8°, 34 S. Paris 1914, Durand & Cie.

Borrel, E. Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIIIe siècle. Lex. 8°, 61 S. Paris 1916, au bureau d'édition de la „Schola".

Borren, van den, Orlande de Lassus. 235 S. Paris 1920, F. Alcan. 3.50 fr.

Boschot, Adolphe. Une vie romantique. Hector Berlioz. II, 426 S. Paris 1920, Plon-Nourrit et Cie. 6.50 fr.

Boucher, Maurice. Albéric Magnard. 16°, LX S. Lyon 1919, Edition de la maison des Deux-Collines. 6 fr.

Bourdon, A. Méthode du chant grégorien. 160 S. Paris 1920, A. Mame et fils. 6 fr.

Bourdon, A. Essai pratique de rythmique grégorienne rationelle spécialement adaptée à l'édition typique vaticane de 1908. 132 S. Paris 1920, A. Mame et fils. 10 fr.

Bouvet, Charles. Huit années de musique ancienne. (Fondation Jean Sébastian Bach.) 1903—1911. 8°, 84 S. Paris 1917, impr. Chaix.

Bouvet, Charles. Une leçon de Giuseppe Tartini et Une femme violoniste au XVIIIe siècle. 8°, 58 S. Paris 1915, M. Senart et Cie. 4.50 fr.

Bouvet, Charles. Une leçon de Giuseppe Tartini et Une femme violoniste au XVIIIe siècle. Nouv. édition revue et augmenté. 8°, 92 S. Paris 1918, M. Senart & Cie. 5 fr.

Bouvet, C. Une dynastie de musiciens français. Les Couperin, organistes de l'église Saint Gervais. Préface de Ch. M. Widor. 8°, XIV u. 307 S. Paris 1919, Delagrave. 18 fr.

Brancour, René. La Marseillaise et le chant du départ. (Images historiques.) 4°, 20 S. mit 31 Abb. Paris 1915, H. Laurens.

Brenet, Michel. La musique militaire. Etude critique illustrée de 12 planches hors texte. 8°, 127 S. (Les Musiciens célèbres.) Paris [1915], Henri Laurens.

Brun, abbé F. Manuel de chant grégorien. 3e édition entièrement revue d'après le Graduel et l'Antiphonaire vaticans. 16°, 40 S. Paris [1914], Libre. de l'art catholique. 1 fr.

Chevais, M. Solfège scolaire. 8°. Paris 1920, Alphonse Leduc. 5.80 fr.

Cocteau, Jean. Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. Avec 1 portrait et 2 monogrammes, par P. Picasso. 12°, 74 S. Paris 1918, éditions de „la Sirène". 3 fr.

Combarieu, J. Histoire de la musique, des origines à la mort de Beethoven. T. 2: Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven. 8°, 707 S. Paris 1913, Armand Colin. 8 fr.

Combarieu, J. Histoire de la musique. T. 3 et dernier. De la mort de Beethoven au debut du vingtième siècle. 670 S. Paris 1920, Librairie Armand Colin. 15 fr.; relié demi-chagrin 24 fr.

Dandelot, A. Résumé d'histoire de la musique. Préface de M. Maurice Emmanuel. 8°, 179 S. Paris 1915, M. Senart et Cie. 2.50 fr.

Danhauser, A. Questionnaire. Appendice de la théorie de la musique. 22e édition. 8°, 23 S. Paris 1916, Hachette et Cie. 50 cent.

Danhauser, A. Questionnaire. Appendice de la théorie de la musique. 23e édition. 8°, 23 S. Paris 1918, Hachette & Cie. 90 cent.

Dartiguelongue, abbé P. Histoire de la musique d'église depuis ses origines jusqu'à nos jours. Conférence faite le 23 nov. 1913, au Congrès musical de Bayonne. 8°, 26 S. Bayonne 1914, impr. Lasserre.

Delpech, Albert. L'Emotion musicale et le Piano. kl. 4°, 83 S. Paris 1916, H. Leclerc.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire . . . d'Albert Lavignac . . . Première partie. Histoire de la musique.

Fasc. 36. Allemagne. Période contemporaine, par Camille Le Senne.

Fasc. 37. Allemagne. Période contemporaine (suite).

France, XIIIe au XVIIe siècles, par Henri Quittard.

Fasc. 38/39. France, XIIe au XVIIe siècles (suite).

Fasc. 40. France, XIIIe au XVIIe siècles. Musique instrumentale XVIe siècle. Musique vocale, par Henry Expert.

Fasc. 41. Musique vocale (suite). XVIe siècle. Le Mouvement humaniste, par Paul Marie Masson.

Fasc. 42. (suite.) L'Opéra au XVIIe siècle, par R. Rolland.

Fasc. 43/48. (suite.) XVIIe et XVIIIe siècles, par L. de la Laurencie.

Fasc. 49—52. XVIIIe et XIXe siècles, par Henri Radigier.

Fasc. 53. XIXe siècle, par V. Debay et P. Locard.

Fasc. 54—56. (suite.) Période contemporaine, par C. Le Senne.

Fasc. 57. Belgique, par René Lyr et Paul Gilson.

Fasc. 58. Belgique. Ecole flamande. Ecole wallonne, par René Lyr et Paul Gilson.

Fasc. 59. Belgique, par R. Lyr et P. Gilson. Angleterre. Période ancienne, par Camille Le Senne. XVIIIe siècle, par Romain Rolland.

Fasc. 60. Angleterre. XVIIIe siècle, par R. Rolland. De 1870 à nos jours, par Charles Maclean. Espagne, par Rafaël Mitjana.

Lex.-8°. Jedes Heft 32 S. Paris 1914, Ch. Delagrave. Jedes Heft 1 fr.

Siaux, Louis. La Marseillaise. Son histoire dans l'histoire des Français depuis 1792. 8°, VII u. 430 S. Paris 1918, E. Fasquelle. 20 fr.

Sleury, A. Chants populaires de la Messe et des Vêpres en notation grégorienne et Choix du motets pour les Saluts. 310 S. Paris 1920, A. Mame et fils. brosch. 3.25; kart. 3.75 fr.

Srossard, H. La Science et l'Art du chant. Méthode complète de voix. 18°, VIII u. 279 S. Paris 1913, Delagrave. 3.50 fr.

Gastoué, A. Notices explicatives sur les chants liturgiques. Antiphonaire. gr. 8°, 2 Hefte. Chauny 1914.

Gastoué, A. Cours théorique et pratique de chant grégorien, d'après les travaux les plus récents. 2e édition entièrement refondue et rendue conforme à l'édition vaticane. Lex. 8°, XXII u. 243 S. Paris 1917, au bureau d'édition de la Schola cantorum. 8 fr.

Gastoué, Amédée. La Musique d'église. Etudes historiques, esthétiques et pratiques. 2e édition. (Bibliothéque de l'art musical religieux.) 8°, 287 S. Paris 1916, Janin frères. 4 fr.

Gastoué, A. Nouvelle méthode pratique de chant grégorien. 96 S. Paris 1920, Société d'éditions du chant grégorien. 3 fr.

Gatard, Dom A. La musique grégorienne. Etude descriptive et historique illustrée de douze planches hors texte. kl. 8°, 128 S. (Les musiciens célèbres.) Paris 1913, Laurens.

Gauche, Edouard. La Pologne et Frédéric Chopin. Les Œuvres héroïques et nationales. 8°, 32 S. Paris 1917, G. Morelli et Cie. 2 fr.

Génin, A. Notes sur les danses, la musique et les chants des Mexicains anciens et modernes. 8°, 22 S. Paris 1912, E. Leroux.

Gervais, Etienne. Mozart ou la Jeunesse d'un grand artiste. kl. 8°, 143 S. Tours [1915], A. Mame et fils.

Gheusi, P. B. L'Opéra-comique pendant la guerre. 16°, 58 S. Paris [1919], éditions de „la Nouvelle Revue". 1.50 fr.

Gheusi, P. G. Guerre et Théâtre 1914—

1918. Mémoires d'un officier du général Galliéni et Journal parisien du directeur du Théâtre National de l'Opéra-Comique pendant la guerre. 8°, 390 S. Nancy-Paris-Strasbourg 1919, Berger-Levrault. 10 fr.

Giacomo, Salvatore di. Maestri di Capella, musici e istromenti. VIII, 32 S. Paris 1920, Dekken et Rocholl. 4 fr.

Grandjany, L. et P. Puget. Questionnaire musical. 8°, 32 S. Paris 1918, H. Lemoine & Cie. 50 cent.

Granier, J. Le chant moderne. Etude analytique. 3 Teile. kl. 8°, 124 S. Paris 1914, J. Hamelle.

Grétry, A. E. M. Réflexions d'un solitaire. XX, 264 S. Paris 1920, G. van Oest et Cie. 30 fr.

Grillot de Givry. Notice sur les instruments de musique exposés au musée de Cluny. 16°, 32 S. Paris 1914, A. Bourlon.

Gruyer, E. Manuel des principes de la théorie musicale. 8°, 64 S. Paris (1914), E. Fromont. 1.25 fr.

Guéranger, D. Prosper. L'Année liturgique. Le Carême. 26e édition. 12°, VI u. 712 S. — Le Temps après la Pentecôte. Tome 3 et 4 et 6. 13e et 11e et 9e édition. 605, 606 u. 499 S. Tours 1919, A. Mame & fils.

Guillemot, Jules. Berlioz, l'homme et l'artiste. 8°, 24 S. Paris 1919, A. Hennuyer.

Guiraud, Ernest. Traité pratique d'instrumentation. 8°, IX u. 210 S. Paris [1919], Durand & Cie. 7 fr.

Heinecke, H. Musique et musiciens. Nouv. éd. gr. 8°, 215 S. (Bibliothèques des écoles et des familles.) Paris 1914. Hachette et Cie. 2 fr.

Indy, Vincent d'. Cours de composition musicale. Premier livre rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx, d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1896—1897. 4e édition. Ler. 8°, 266 S. Paris 1918, Durand et Cie. 10 fr.

Indy, Vincent d' et Serieyx. Cours de composition musicale. Deuxième livre. Première partie... d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899—1900. 2e éditon revue et corrigée en 1918. 8°, 500 S. Paris 1919, Durand & Cie.

Jacques-Dalcroze. Le Rythme, la Musique et l'Education. 4°, 232 S. Paris 1920, Fischbacher. 16 fr.

Jacquinot, Abbé Stéphane, M. L'Epave. Méthode de harmonie. 8°, 117 S. Troyes 1915, P. Bage. 3 fr.

Jean-Aubry, G. La Musique française d'aujourd'hui. Préface de M. Gabriel Fauré. 16°, XIII u. 306 S. Paris 1916, Perrin et Cie.

Jouberton, J. B. La Musique est la langue naturelle de l'âme. Utilité de la musique à notre époque. 8°, 32 S. Clermont-Ferrand 1914, L. Balmes. 50 cent.

Lamont, Henry de. Historique des musiques militaires. 8°, 56 S. Paris 1914. Edition des „Gazettes". 2.50 fr.

Landormy, Paul. Histoire de la musique. 4e tirage revu et corrigé. 16°, 356 S. Paris 1914, P. Delaplane.

Langloys, Ives. L'éducation des enfants par la musique d'après Platon. 2e éd. gr. 8°, 54 S. Paris 1914, édition de la „Schola", 2.50 fr.

Lavignac, A. Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie: Histoire de la Musique. Paris 1920, Librairie Delagrave. Prix de subscription:

en fascicules ou volumes brochés: 100 fr.
en 5 volumes reliés: 190 fr.
en 2 tomes reliés: 150 fr.
chaque volume, broché: 20, relié: 38 fr.

Lavignac. Histoire de la musique. 4e volume: Espagne, Portugal. 580 S. Paris 1920, Librairie Delagrave. brosch. 25 fr.; kart. 45 fr.

Macler, Frédéric. La Musique en Armenie 16°, 40 S. Paris 1917, E. Nourey.

Mainguy, H. Recherches sur les vernis des violons italiens. Reconstitution chimique de ces vernis et procédés de contrôle. 8°, 31 S. La Roche-sur-Yon 1917. R. Ivonnet.

Manuel, Roland. Maurice Ravel et son œuvre. fl. 8°, 49 S. Paris 1914, Durand et Cie. 2 fr.

Maquaire, Arthur. La Musique au foyer. (Les petitis manuels du foyer.) 16°, III u. 157 S. Paris 1914, A. Colin. 1 fr.

Marmier, Mme J. De la naturalité du mineur moderne. Le Diatonique pythagoricien, sa survivance dans l'art moderne. Le Diatonique de Ptolémée, de Rameau, de Riemann. Le Majeur mineur de Hauptmann. Nouvelle théorie de l'harmonie. 4°, 113 S. Paris 1918, J. Marmier.

Marmontel, A. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante. Nouv. édition revue et considérablement augmentée par l'auteur. 18°, 202 — VIII — 200 S. Paris 1917, H. Heugel. 5 fr.

Marnold, Jean. Le Cas Wagner. La Musique pendant la guerre. 5e édition. 16°, 286 S. Paris 1917, Bossard. 4 fr.

Massougnes, Georges de. Hector Berlioz, 1803—1863. Son œuvre. 18°. Paris 1920, Calman-Lévy. 3 fr.

Mauclair, Camille. Les Héros de l'orchestre. (Essai sur l'émotion musicale I. La Religion de la musique II.) 16°, VIII — 231 S. Paris 1919, Fischbacher. 6 fr.

Maufret, Paul. La Réforme du chant grégorien. Conférence faite le 21 nov. 1913, au Congrès diocésain de Bayonne. 8°, 16 S. Bayonne 1913, L. Lasserre.

Mérigeault, D. Précis de grammaire musicale. fl. 8° obl., 132 S. Poitiers [1914], Selbstverlag.

Musique, La. Textes choisis et commentés, par Henri de Curzon. 16°, III u. 347 S. (Bibl. française, XVIIIe siècle. La Vie artistique. Paris 1914, Plon-Nourrit et Cie. 1.50 fr.

Naret, Dosie. Les Accompagnements simplifiés. Méthode nouvelle permettant d'accompagner au piano sans connaître la clé de *fa* [!]. 8°, 16 S. Paris 1916, Hachette et Cie. 50 cent.

Noblet, Dom A., O.S.B. La Prière chantée. Conseils et Préceptes pour la bonne exécution du chant liturgique. 8°, 64 S. Paris 1914, Libr. de l'art catholique. 1 fr.

Parisot, J. L'accompagnement modal du chant grégorien. gr. 8°, 167 S. Paris 1914, Libr. de l'art catholique. 5 fr.

Pauer, Ernst. Les Eléments du beau en musique. Traduction française de Louis Pennequin. 8°, VII u. 67 S. Paris 1913, Fischbacher.

Petrucci, Paul. Guide juridique du Compositeur de musique. 12°, II u. 60 S. Paris 1915, au bureau de „Paris Artiste". 50 cent.

Petitlubes, C. Harmonie. 8°, 198 S. Paris 1917, impr. C. Pailhé.

Pour la musique française. Douze causeries; par J. Bach-Sisley, M. Boucher, H. Focillon, E. Goblot, P. Huvelin, E. Locard, V. Loret, Ch. Rolland, A. Sallès, M. Zimmermann, avec une préface par Claude Debussy. 16°, VII — 342 S. Paris 1917, G. Crès et Cie. 3.50 fr.

Prod'homme, J. G. La Jeunesse de Beethoven (1770—1800). 392 S. Paris 1920, Payot et Cie. 100 fr.

Quatrelles, L'Epine, M. Cherubini (1760—1842). Notes et documents inédits . . . gr. 8°, 175 S. Lille 1913, impr. Lefebvre-Ducrocq.

Radiguer, Henri. Ecole de Chant Choral. Méthode pratique d'Education musicale. Paris 1920, Librairie Gedalge. Un vol. de texte, in 16°, jésus, 4 fr. Un vol. de musique, in 16°, jesus, 2.50 fr.

Raugel, Félix. Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel. Paris 1920, Echo musical. 8°, raisin, 10 pl. hors texte: 10 fr.

Raymond-Duval, P. H. La musique romantique en Allemagne (1815-1837). 16°, 315 S. Dijon [1914], impr. Darantière.

Rimsky-Korsakov, N. A. Ma vie musicale. Introduction et adaptation par E. Halpérine-Raminsky. 16°, XVIII u. 267 S. Paris 1914, Pierre Lafitte et Cie.

Robert, Paul Louis. Etude sur l'art de Gluck. 8°, 52 S. Rouen 1915, impr. A. Lainé.

Robert, Paul Louis. Etude sur Modeste Moussorgsky (1839—1881). 8°, 51 S. Rouen 1915, impr. A. Lainé.

Robert, Paul Louis. Une correspondance inédite de A. Boildieu. Vue d'ensemble. 8°, 62 S. Rouen 1916, A. Cainè. 3.50 fr. [Vgl. Rivista mus. ital. XIX u. XXII, 1912 u. 1915.]

Rodet, Julien. Notions d'acoustique. Instruments de musique. Le Télharmonium. 8°, 98 S. Paris 1917, Gauthier-Villars et Cie.

Rolland, Romain. Musiciens d'autrefois. (L'opéra avant l'opéra. L'„Orfeo" de Luigi Rossi. Lully. Gluck. Grétry. Mozart.) 4e édition revue. 16°, 310 S. Paris 1914, Hachette et Cie. 3.50 fr.

Rolland, Romain. Musiciens d'aujourd'hui: Berlioz, Wagner, Camille Saint-Saëns, V. d'Jndy, Cl. Debussy, Hugo Wolf, Rich. Strauß. Le Renouveau de la musique française depuis 1870. 7e édition. 16°, 285 S. Paris 1917, Hachette & Cie. 3.50 fr.

Rolland, Romain. Musiciens d'autrefois. 6e édition. 16°, 310 S. Paris 1919, Hachette et Cie. 4.50 fr.

Rolland, Romain. Voyage musical aux pays du passé. 16°. Paris 1920, Edouard-Joseph. 15 fr.

Rougnon, Paul. La musique et son histoire. 304 S. Paris 1920, Garnier frères. 12 fr.

Schneider, Louis. Claudio Monteverdi (1567—1643). Paris 1920, Perrin et Cie. brosch. 18 fr.; kart. 38 fr.

Selva, Blanche. La Sonate. Etude de son évolution technique historique et expressive en vue de l'interprétation et de l'audition. fl. 8°, II u. 292 S. Paris 1913, Rouart, Lerolle & Cie. 5 fr.

Selva, Blanche. Quelques mots sur la sonate. (Evolution du genre.) 18°, 225 S. (Les genres musicaux.) Paris 1914, P. Delaplanc. 2 fr.

Selva, Blanche. L'Enseignement musical de la technique du piano. Tome 1er: Principes de la sonorité au piano. Travail élémentaire du toucher. 4°, VII u. 144 S. Paris 1916, Rouart, Lerolle et Cie. 6 fr.

Selva, Blanche. L'Enseignement musical de la technique du piano. Tome 2. La Simultanéité des sons au piano. Travail élémentaire des doubles notes. Fondements harmoniques de la polyphonie et du trait. 8°, X u. 216 S. Paris 1919, Rouart, Lerolle et Cie. 10 fr.

Servières, Georges. Episodes d'histoire musicale. 16°, 313 S. Paris 1914, Fischbacher.

Soubies, Albert. Almanach des spectacles continuant „l'Ancien Almanach des spectacles 1752 à 1815." Table duodécennale (1902—1913). 12°, III, 218 S. Paris 1915, E. Flammarion.

Stendhal. Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Texte établi et annoté par Daniel Muller. Préface de Romain Rolland. 8°, LXXV u. 495 S. (Œuvres complètes de Stendhal publiées sous la direction d'Edouard Champion.) Paris 1914, E. Champion.

Stoullig, Edmond. Les Annales du théâtre et de la musique. Avec un préface par M. Abel Hermant. 39. année. 1913. 16°, XV, 519 S. Paris 1914, Ollendorff. 3.50 fr.

Streatfield, R. A, Musiciens anglais contemporains. Traduction française de Louis Pennequin. [Elgar. Ethel Smyth. Delius. Parry. Ch. Villiers Stanford. Granville Bantock.] 8°, VIII, 126 S. Paris 1913, Editions du „Temps présent".

Thiblot, Roger. Richard Wagner. L'Art et le Patriotisme. 12°, 12 S. Domois-Dijon 1918, impr. de l'Union typographique.

Tiersot, Julien. Histoire de „la Marseillaise". Nombreuses gravures documentaires, Facsimilés, Autographes, Œuvres musicales de Rouget de Lisle. 8 planches hors texte. Lex. 8°, VIII u. 132 S. Paris 1915, Delagrave. 6 fr.

Van de Velde, Ernest. La Musique et les Arts plastiques. Etude-Conférence. gr. 8°, 8 S. Tours [1914], Ch. Buré et Cie. 1 fr.

Vassort, Eugène. Historique de la société l'Union musicale de Toury, à l'occasion de sa 25e année d'existence. 8°, 24 S. Chartres 1913, impr. de „la Dépêche".

Vuillemin, Louis. Gabriel Fauré et son œuvre. kl. 8°, 55 S. Paris 1914, Durand et Cie. 2 fr.

Wiernsberger, J. A. Le Piano et ses prédécesseurs. Notice historique. 16°, 30 S. Paris 1916, Costallat et Cie. 1 fr.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Die Wintertätigkeit der Ortsgruppe setzte am 16. Oktober mit einer Führung durch die Staatliche Instrumenten-Sammlung ein, welche ihr neuer Leiter, unser rühriger Schriftwart Herr Prof. Dr. Curt Sachs in dankenswerter Weise übernommen hatte. Eine Freude war es, mit ihm die Säle zu durchwandern und an Hand seiner knappen, aber klaren und anschaulichen Erklärungen die Haupttypen des Instrumentenbaus und besonders erlesene Stücke der Sammlung kennen zu lernen. In kurzen praktischen Beispielen ließ er die Eigenart der Instrumente sprechen. Im Fluge verging die Zeit, und nur ungern ließen sich unsere Mitglieder an den Aufbruch mahnen. Als bleibende Erinnerung an die lehrreiche Führung erwarb fast jeder die gerade an jenem Tage erschienenen, als Veröffentlichung der Instrumenten-Sammlung vorliegenden Postkarten mit trefflichen Wiedergaben der interessantesten Stücke des Museums. J. W.

Der Vortrag Dr. Kathi Meyers über „Klostermusik im späteren Mittelalter" am 4. Dezember brachte insofern eine Überraschung, als er die Anschauung von der Entstehung des Oratoriums aus den Lauden, in der A. Schering der literarhistorischen Theorie D'Anconas folgt, erschütterte. Als eine Hora des Offiziums und als ein franziskanischer Lobgesang im Stile des Sonnenhymnus ist die Lauda ein rein literarischer Begriff, in ihrer musikalischen Bedeutung aber deckt der Name jedes geistliche Lied in italienischer Sprache. Dagegen leitet Dr. Meyer das Oratorium aus zwei Wurzeln her: das lateinische unmittelbar aus dem Offizium und das italienische aus den geistlichen Spielen (rappresentazioni, mysthères), die ihrerseits ebenfalls aus dem Offizium herstammen. Bei diesem selbst lassen sich in allmählicher Entwicklung die drei Inhalte feststellen, die dann das Ganze des Oratoriums bilden: das Epische, die Betrachtung des Erzählten und die Anteilnahme der Assistenz. Sachs.

Mitteilungen

Die Musikwissenschaft hat wiederum den Hingang eines ihrer Besten zu beklagen. Hugo Goldschmidt ist am 26. Dez. in Wiesbaden plötzlich, im 62. Lebensjahr, gestorben. Goldschmidt, am 19. Sept. 1859 in Breslau geboren, war ursprünglich Jurist und wandte sich erst als 28jähriger zunächst als Gesangsschüler Stockhausens in Frankfurt der Musik, später als Schüler Bohns in Breslau der Musikwissenschaft zu; zwölf Jahre, von 1893—1905 war er Mitdirektor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin und lebte dann, kränklich, nur mehr seinen Studien, vor und während des Krieges in Nizza und am Genfer See, zuletzt in Wiesbaden. Seine Arbeit umfaßte vier Gebiete, die er immer zur Einheit zu verbinden wußte: die Gesangspädagogik und ihre Geschichte; die Geschichte des Verzierungswesens, die Entwickelung der Oper im 17. und 18. Jahrhundert, und die Musikästhetik und ihre Geschichte: auf all diesen Gebieten hat er seit 1890 bleibende Werke geschaffen, deren Aufzählung sich an dieser Stelle erübrigt. Eines seiner besonderen Verdienste ist die Publikation der Incoronazione di Poppea Monteverdis im 2. Band seiner „Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh.", sowie

der ausgewählten Werke Tommaso Traettas in den bayrischen Denkmälern. Der „Zeitschrift für MW." hat er von ihren Anfängen an lebhafte Teilnahme bekundet und sie mit Referaten und Beiträgen bedacht: noch harrt ein solcher von Umfang und Wert der Veröffentlichung.

Die Preußische Staatsbibliothek in Berlin hat zur Beethoven-Feier aus ihren reichen Beständen — den reichsten an autographen Handschriften Beethovens, über die irgend eine Sammlung verfügt — in den Tagen vom 11.—22. Dez. eine Ausstellung veranstaltet. Sie war in der Art geordnet, daß sie eine Übersicht über B.'s ganzes Schaffen bot; fast sämtliche Werke waren in der Reihenfolge ihrer Entstehungszeit ausgestellt. War die Originalhandschrift nicht vorhanden, so lag an deren Stelle die Skizze oder die Originalausgabe, mitunter waren zum Vergleich Autograph, Skizzen und Originalausgabe nebeneinandergelegt. Zahlreiche Briefe Beethovens, sowie einige seiner Konversationshefte und andere biographische Dokumente ergänzten die von Direktor Prof. Dr. W. Altmann und seinen Helfern vorbereitete Ausstellung.

Eine allerdings sehr viel bescheidenere Beethoven-Ausstellung hat auch die Musiksammlung der Staatsbibliothek in München nicht versäumt; ihr Hauptstück unter den Erstausgaben, Biographien usw. war das Autograph der Partitur des „Bundeslieds" op. 122, über das Oberbibliothekar Dr. Gottfried Schulz in der Beethoven-Nummer der „Einkehr", einer Beilage der „Münch. N. Nachrichten", einige Worte samt einem Faksimile veröffentlicht hat.

Am 31. Dez. 1920 hat C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig das Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens gefeiert.

Dem Leiter des Kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Halle, Pfarrer Karl Balthasar zu Ammendorf-Halle, wurde vom Preußischen Unterrichtsminister ein Lehrauftrag für musikalische Liturgik in der dortigen theologischen Fakultät erteilt.

In der Bibliothek des Münsters zu Wimborne (Sorsetshire) sind Kirchenmusik-Werke von William Byrd aufgefunden worden.

Dr. Paul Nettl (Prag) ersucht die Schriftleitung festzustellen, daß die in der Fußnote der Besprechung der Abhandlung von Dr. Egon Wellesz (ZfM II. S. 677) gemachte Bemerkung über das Verhältnis der metrischen Untersuchungen des geschätzten Autors zu einer in der Arbeit zitierten, dem Einsender nicht bekannten Dissertation von Dr. Charles La Roche jeder persönlichen Spitze entbehrt und es ihm gänzlich fernlag, die Integrität der Erörterung in Zweifel zu ziehen.

Kataloge

Rudolph Hönisch, Leipzig. Antiquariats-Katalog XV. Musik. Enthält u. a. die Bibliotheken von Th. Müller-Reuter und Hugo Riemann.

Januar	Inhalt	1921

Seite

Wilh. Kurthen (Weidesheim): Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken 194
Robert Lach (Wien): Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus"-Ballettmusik . . . 223
Alfred Heuß (Gaschwitz): Beethoven in der jüngsten Gegenwart 237
Bücherschau 249
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 255
Mitteilungen 255
Kataloge 256

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft 3. Jahrgang Februar 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark, Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik

Ein Beitrag zur Hermeneutik des Musikdramas Wagners

Von

Siegfried Anheisser, Köln a. Rh.

Die Ausdeutung von Werken der Tonkunst ist erst durch Hermann Kretzschmars bekannte Anregungen[1] aus ihrer früheren Unzulänglichkeit zu einem System ausgebaut worden, das sie zu einem Instrument machte, mit dem auch die Wissenschaft mit Nutzen arbeiten kann.

Etwas durchaus Neues bietet Kretzschmar damit zwar nicht; er fußt, wie er selbst betont, auf der Affektenlehre der Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts, die inzwischen praktisch nach und nach in Vergessenheit geraten war.

Der stark rationalistische Zug, der uns aus dieser Affektenlehre entgegenweht, und durch den sie sich als echtes Kind des Zeitalters der Aufklärung erweist, befremdet zwar im ersten Augenblick, und Männer wie Riemann[2] und Adler[3] haben sich denn auch — z. T. recht entschieden — gegen sie ausgesprochen, allerdings mehr rein negierend, als wirklich stichhaltige Gründe beibringend. Schering[4] ist ihr mehr gerecht geworden, fordert aber gegenüber der von Kretzschmar — auch für den Schaffenden — zu sehr in den Vordergrund gerückten Verstandestätigkeit mit Recht eine stärkere Berücksichtigung des Unbewußten. Wir dürfen eben nicht bei den verstandesmäßigen Ergebnissen halt machen, sondern sie nur als Durchgang zum gefühlsmäßigen Erleben betrachten. Wagner hat diese verwickelten Wechselbeziehungen zwischen Gedanken und Gefühl (er braucht für dieses das Wort Empfindung) wie folgt zu fassen versucht[5]: „Etwas, was nicht zuerst Eindruck auf unsere Empfindung gemacht hat, können wir auch nicht denken, und die vorangegangene Empfindungserscheinung ist die Bedingung für die Gestaltung des kundzugebenden Gedankens. Auch der Gedanke ist daher von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen, denn er ist das Band zwischen einer ungegenwärtigen und einer gegenwärtig nach Kundgebung ringenden Empfindung". Die Hermeneutik kann also nicht

---

[1] Zwei Aufsätze in den Petersjahrbüchern 1902 und 1905, wiederabgedruckt in den Gesammelten Aufsätzen, Bd. II. S. 168 ff.. 280 ff.

[2] Riemann, Grundlinien der Musikästhetik. 2. Aufl. Berlin 1903, Vorwort u. S. 71 ff.

[3] Adler, Methode der Musikgeschichte, Leipzig 1919, S. 126.

[4] Schering, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1914, S. 169 ff.

[5] Wagner, Ges. Schriften IV, S. 229/30 (Volksausg. B. & H. IV, S. 183).

so sehr, wie Kretzschmar sagt, eine „Dolmetschkunst" sein, als vielmehr ein „Wegweiser" — das ist wohl auch die genauere Übersetzung — in das Reich des Gefühls. Unsere durch die Hermeneutik geschärften Sinne werden sich jetzt ungleich tiefer und vollkommener in das Kunstwerk einfühlen können.

Hatte Kretzschmar seine Untersuchungen auf das Gebiet der „subjektivierenden", der sog. „absoluten" Musik beschränkt, so soll die vorliegende Arbeit sich mit „objektivierender" Musik befassen, wobei sich allerdings wie wir sehen werden, diese Scheidung kaum als durchführbar erweisen wird, da sich vielmehr gerade in der Wagnerschen dramatischen Musik starke — vom Tondichter als solche beabsichtigte — subjektivierende Elemente vorfinden. —

Zunächst haben wir nun den Anteil der Töne bei solchen Werken festzulegen, die allgemein der objektivierenden Musik zugewiesen werden, und wozu auch das Musikdrama gezählt wird.

Die Worte, die jetzt neben den Tönen auf uns wirken, sind zunächst Anlaß für die Musik, den Sinn, die Affekte, die in den Worten liegen, zu untermalen, zu verstärken, so daß wir in den Worten gewissermaßen eine Hermeneutik der Töne erblicken können.

Die Wechselbeziehungen können aber auch feiner, verwickelter werden: Was die Lippe spricht und was das Innere fühlt, kann oft verschieden, ja gegensätzlich sein, und so kann die Musik in Bereicherung des Kunstwerks uns auch das vermitteln, was sonst verborgen, unausgesprochen bleiben würde. Wollte jetzt die Hermeneutik den Sinn der Musik aus den Worten lesen, so würde das zu den ärgsten Fehlschlüssen führen müssen. Um davor bewahrt zu bleiben, müssen wir also stets die Deutung zunächst aus der Musik vornehmen, erst dann können wir zu der weiteren Untersuchung schreiten, ob und wie weit Ton und Wort sich decken, wie weit wir das Wort zur Ergänzung unserer Ergebnisse heranziehen dürfen.

Die so hervorgetretene Möglichkeit, etwas durch das Wort nicht Ausgesprochenes oder gar nicht Aussprechbares gleichzeitig durch die Musik zum Ausdruck zu bringen, war einer der Hauptfaktoren von Wagners „Kunstwerk der Zukunft" und bildet ein wesentliches Charakteristikum seines Musikdramas. In ihm verbindet er Ton und Wort dadurch auf das Innigste, daß er den Tönen die Verdeutlichung der inneren Zusammenhänge, also vor allem die Schilderung der Gefühle zuweist, die die Triebkräfte der durch die Worte uns kund werdenden Handlungsmomente bilden. So sagt er in „Oper und Drama"[1]; „In der modernen Sprache kann nicht gedichtet werden, d. h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden. Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht, als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgeteilt ist." Und weiter bewirken die Triebkräfte der Handlung ein Aufgehen der in ihnen enthaltenen „Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mitteilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des inneren Seelengefühls, die Tonsprache, gelangen kann".

Betrachten wir nun, welche Kunstmittel Wagner verwendet, um diese Gefühlsunterströmungen und inneren Zusammenhänge zu verdeutlichen, so finden wir als wesentlichstes das sogenannte Leitmotiv. Aber es ist nicht mehr das alte Leitmotiv in der starren Form, wie er es bis in den Lohengrin hinein verwendet hat. Es ist nun schmiegsam und biegsam geworden und schließt sich individuell an jede Situation an.

Unter den Leitmotiven haben wir gewissermaßen zwei Hauptgruppen zu unterscheiden: Zunächst die sich zwanglos an das alte Erinnerungsmotiv anschließenden, der objektivierenden Musik angehörenden Gebilde. Sie haben einen programmusikalischen Charakter, ihr Sinn wird erst durch die Worte der Dichtung, zu denen sie das erste Mal erklingen, voll verständlich. Entweder werden die Worte direkt unterlegt, wie z. B. im Fluchmotiv des Rheingolds

[1] Ges. Werke, IV, S. 124 (Volksausg. B. & H. S. 98/99).

oder im Todesmotiv des Tristan, oder es ist durch die Worte leicht die Brücke zu schlagen, wie etwa im Vertragmotiv des Rheingolds, im Siegfriedmotiv. — Die zweite Gruppe gehört aber der subjektivierenden Musik an; die Motive werden allein durch ihren Affektgehalt verständlich und ohne jedes erklärende Wort der Dichtung erfaßt. Hierher gehören die Motive des Tristanvorspiels.

Doch auch bei der ersten Gruppe ist das Wort nur dazu da, den schon in der Musik enthaltenen affektlichen oder auch tonmalerischen Gehalt auf einen ganz besonderen individuellen Fall zuzuspitzen. Das Fluchmotiv hat, subjektivierend betrachtet, schon einen gewaltsam drohenden Charakter, aus dem Todesmotiv klingt der geheimnisvoll schaurige Geisterhauch des Reichs der Nacht, das Melos des Siegfriedmotivs klingt sieghaft kraftvoll, und die lückenlos geeihte diatonische Folge des Vertragmotivs richtet sich gebieterisch wie eine undurchbrechbare, schützende Schranke vor uns auf.

Beide Motivgruppen sind nicht scharf geschieden, zwischen den Extremen gibt es manche Übergangsmöglichkeiten, zudem werden viele der objektivierenden Motive dank dem auch in ihnen liegenden Affektgehalt im weiteren Verlauf der Handlung mehr und mehr subjektivierend empfunden.

Die subjektivierenden Motive haben wir als das Wesentlichste in Wagners Reform nach dem Lohengrin zu betrachten. Zwar finden wir subjektivierende Motive gelegentlich auch schon in den früheren Werken, so das „Zerknirschungsmotiv" Tannhäusers (3. Aufzug). Neu ist jedoch ihre systematische und folgerichtige Durchführung, die auch in einem starken Anwachsen der Zahl dieser Motive zum Ausdruck gelangt. Vor allem wird die Technik ihrer Anwendung eine grundlegend andere, eine wesentlich innerlichere, die Ausdrucksmöglichkeiten erhalten einen gewaltigen Zuwachs.

Über diese Motivart schreibt Wagner in „Oper und Drama"[1]: „Wir dürfen diese ahnungs- oder erinnerungsvollen melodischen Momente nicht anders vernehmen, als daß sie uns als eine von uns empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person erscheinen, die jetzt vor unsern Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann. Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung. Zwischen ihnen, als Ahnung und Erinnerung, steht die Versmelodie als getragene und tragende Individualität, wie sie sich aus einer Gefühlsumgebung, bestehend aus den Momenten der Kundgebung sowohl eigener als einwirkender fremder, bereits empfundener oder noch zu empfindender Gefühlsregungen, heraus bedingt. Diese Momente beziehungsvoller Ergänzung des Gefühlsausdrucks treten zurück, sobald das mit sich ganz einige handelnde Individuum zum vollsten Ausdrucke der Versmelodie selbst schreitet; dann trägt das Orchester diese nur noch nach seinem verdeutlichenden Vermögen, um, wenn der farbige Ausdruck der Versmelodie sich wieder zur nur tönenden Wortphrase herabsenkt, von Neuem durch ahnungsvolle Erinnerungen den allgemeinen Gefühlsausdruck zu ergänzen, und notwendige Übergänge der Empfindung gleichsam aus unserer eigenen, immer rege erhaltenen Teilnahme zu bedingen".

Hier finden wir also das Neue ausgesprochen, was Wagner will: Er will mit diesen Leitmotiven, den „Gefühlswegweisern" oder wie er sie im nächsten Absatz nennt, den „plastischen Gefühlsmomenten", eine Ergänzung bringen, er will mit ihnen etwas sagen, was das vor unsern Augen handelnde Individuum jetzt „noch nicht äußern will oder kann". Und weil es das noch nicht äußern will oder kann, weil die Worte uns eben nicht zu „Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht" machen, so wäre es grundverkehrt, den In-

[1] a. a. O. IV, S. 248 (200).

halt der Musik mit den Worten zu identifizieren, da diese ja gerade durch die Musik ergänzt werden sollen. Nein, die unausgesprochenen Gefühle der handelnden Person werden uns durch die Musik verdeutlicht, durch die Töne sollen unsere eigenen Gefühle, unsere Affekte in Schwingung gebracht werden, sie sollen uns zu Wegweisern werden, uns hellsichtig machen für das, was das Wort uns vorenthalten will oder auch nicht geben kann.

Wenden wir uns so zur Hermeneutik zurück, so können wir nicht mehr im Zweifel sein, daß das Wort bei der Deutung der Motive nur eine sehr untergeordnete Rolle zu spielen berufen ist. Seinen wesentlichsten Anteil, den bei den objektivierenden Motiven, haben wir schon erwähnt. Es kam hier vor allem auf die Einführung des Motivs an unzweideutiger Stelle an. Hierauf können die subjektivierenden verzichten, da sie durch sich selbst völlig verständlich werden. — Als Regel müssen wir stets festhalten, das Wort niemals primär zur Erklärung heranzuziehen; nur in zweiter Linie darf es hinzutreten, nur die Probe aufs Exempel bilden, die Bestätigung der vorausgegangenen affektlichen Ergründung sein. Dann allein können wir äußerliche Ergebnisse vermeiden.

Ein Beispiel bestätigt das besser als alle Worte: es sei dafür das sogenannte Sieglindemotiv aus der Walküre gewählt. Aus den Worten, zu denen es erklingt, geht hervor, daß es Sieglinde zugehört, und der Wortinterpret nennt es darum nicht ohne Recht „Sieglindemotiv". Wenn wir nun der affektlichen Bedeutung der zarten Melodie nachgehen, so sehen wir darin, besonders auch in der klaren Terzenbegleitung eine holde, fast jungfräuliche Anmut ausgedrückt, und ziehen wir dann vergleichend den Sinn der Worte und Geschehnisse zu Rate, so finden wir das Motiv nur dort verwendet, wo die Wirkung der Weiblichkeit in der Erscheinung Sieglindens auf Siegmund (und auf Hunding) zum Ausdruck kommen soll. Es ertönt nicht, wie man von einem „Sieglindemotiv" annehmen müßte, gleich beim Eintritt und den ersten Worten Sieglindes, sondern erst, wenn sie sich über den bewußtlosen Siegmund neigt, und so gleichsam das weibliche Fluidum über ihn hinströmt. Und im weiteren Verlauf ist es immer da verwendet, wo der Zauber der weiblichen Erscheinung in seiner Wirkung betont werden soll. Erst durch diesen tieferen Sinn sagt uns das Motiv selbst etwas und sagt uns die Anwendung des Motivs etwas, dadurch erhält es überhaupt erst seine Berechtigung, denn wofür brauchen wir ein „Sieglindemotiv", wenn wir Sieglinde selbst vor uns haben? — Wird das Motiv einmal in weiterem Sinne gebraucht, wie bei der Trankbereitung, um das unvermerkte Tun Sieglindes zu beleuchten, so fällt die lichte Terzenbegleitung fort, um sofort sich wieder einzustellen, wenn beider Blicke sich treffen. Wie Tonlage und Instrumentation dabei noch mitwirken, kann nur an Hand des Werkes selbst veranschaulicht werden. Nur sei noch auf die interessante Stelle im Anfang der Schlußszene des 3. Walkürenaktes hingewiesen, wo bei Brünnhildes Worten: „O sag', Vater! Sieh mir ins Auge" das vorher und nachher stets einstimmig geführte Unmutmotiv plötzlich in der Terzenbegleitung und dem Doppelschlag des Sieglindemotivs erscheint. Es kann nur so gedeutet werden, daß hier ein Blick Wotans über Brünnhilde streift, und in seinem Herzen etwas ähnliches vorgeht wie im 1. Aufzug in Siegmund. Gleich darauf bricht er denn auch das tödliche Schweigen, der erste Schritt der Aussöhnung ist getan. Uns aber ist der psychologische Vorgang durch die Musik motiviert, wir haben ihn affektlich miterlebt.

Aus dieser musikalischen Durchleuchtung des Sieglindemotivs dürfte hervorgehen, wie platt und nichtssagend besten Falls eine Wortdeutung bleibt, überhaupt jede Deutung, die nicht durch Erforschung der Affekte und der dadurch klargelegten Verwendung des Motivs unsere eigenen Affekte, Weg weisend, zum Mitschwingen bringen kann und uns dadurch die Geschehnisse auf der Bühne aus den unausgesprochen bleibenden Affekten der handelnden Personen herauswachsen, sie uns miterleben läßt.

Noch eines Hinweises bedarf das, was Wagner in den oben wiedergegebenen Ausführungen über die Versmelodie sagen will. Diese sind so zu verstehen, daß an den entscheidenden Punkten der Handlung, wenn „das handelnde Individuum ganz mit sich einig ist", es selbst „zum vollsten

Ausdrucke der Versmelodie schreitet“, also nicht nur in „tönender Wortphrase“ sinngemäß deklamiert, sondern daß auch das Gefühl, der Affekt, im Melos der Deklamation, der Versmelodie, zum vollsten Ausdruck kommt. Als Beispiel diene hier die Übernahme der sieghaft kraftvollen Weise des Siegfriedmotivs in Wotans Worte „Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite dies Feuer nie“ oder die mehrfache Einkleidung der Worte Isoldens und zuletzt auch Tristans in das die 5. Szene des 1. Aufzugs einleitende Rachemotiv.

Wie weit ist nun bisher die durch Wagners eigene Ausführungen geforderte Deutung seiner Musik aus ihrem Affektgehalt heraus verwirklicht worden?

Die Beantwortung muß überwiegend negativ ausfallen, denn Wagners Absichten in Bezug auf die „Gefühlswegweiser“, die subjektivierenden Motive, sind bis heute in ihrer Bedeutung zum größten Teile verkannt worden. Entweder hat man diese Seite der Motivik ganz übersehen oder hat die Deutung zu sehr aus dem Gesichtswinkel der Technik des Erinnerungsmotivs betrachtet, sich allzu eng an das Wort gebunden.

Ich muß mich begnügen, in einem Ausschnitt aus der fast unübersehbaren Wagnerliteratur nur einige der wichtigsten oder der neuesten Werke anzuführen, wodurch aber ein getreues Bild gewährleistet ist.

Wenn es gilt, die Seite der motivischen Gestaltung, die durch die oben hervorgehobenen Gedankengänge Wagners charakterisiert wird, zu beleuchten, zieht man sich entweder auf Wagners Zitate zurück oder sucht mit möglichst vielen Worten im Grunde so gut wie nichts zu sagen, jedenfalls das nicht, worauf es ankommt; man kann nicht den Weg aus der Theorie in die Praxis Wagners finden. Das tritt besonders auch dadurch zutage, daß Beispiele, auch wo sie sonst sehr freigebig geboten werden, entweder gar nicht gebracht werden, oder aber solche, die das, was getroffen werden muß, überhaupt nicht treffen.

Adler[1] geht sehr ausführlich in der oben geschilderten Weise auf die Motivik ein, aber in seinen Beispielen sucht man vergebens entsprechende Nachweise. Ja er zeigt durch die Erklärung des schon genannten Rachemotivs Isoldens als „Tristanmotiv“, daß ihm diese Seite der innerlichsten Gestaltung bei Wagner nicht klar geworden ist. Auch sein im wesentlichen referierender Standpunkt gegenüber den Abwandlungen des Eingangsmotivs zum 2. Akt des Tristan bezeugt dies.

Chamberlain hat sich mit Wagners Reformschriften sehr eingehend befaßt. Sein „Versuch einer Übersicht von Oper und Drama“[2] ist für ein ersprießliches Studium dieses oft wenig durchsichtigen Werkes von großem Wert. In seinen beiden Hauptarbeiten über Wagners Kunst[3] kommt er unserm Problem zwar näher als Adler, ohne es aber fest zu erfassen und herauszuarbeiten. Er biegt vom eigensten Gebiet der Musik nur zu gern ab, so zur Gebärde („Schwertmotiv“, wir kommen aber im Rheingold auch ohne Schwert aus, es ist der „große Gedanke“ des Kampfs gegen das Verhängnis, der Wotan ergreift; Schwerter und Helden brauchen ihm noch nicht in den Sinn zu kommen) oder zum Wort („Mir erkoren — mir verloren“; hier hat, wie wir noch sehen werden, auch die Musik starke Wurzeln ihrer Kraft), wie überhaupt Behandlung des Wortes, Stabreim usw. Chamberlain das Wichtigste ist.

Ebenso geht Prüfer[4] an dem innersten Wesen der Motivverwendung vorüber. Sein erstes Beispiel aus Siegfried — er nennt es „Schlummermotiv“ — läuft auf die Wirkung des Erinnerungsmotivs hinaus. Das zweite Beispiel (aus dem „Parsifal“) betrifft einen „Gefühlswegweiser“; wir brauchen hier aber nicht wie er ein „Motiv des liebenden Mitleids“ zu konstruieren, an beiden Stellen kommen wir rein gefühlsmäßig, durch Ausschöpfen des Affektgehaltes der Töne zu dem Ergebnis, welches Prüfer verstandesmäßig gewinnt. Immerhin sei zugegeben, daß hier wenigstens das äußere Ergebnis — nicht aber das innere Erlebnis — dasselbe ist.

---

[1] G. Adler, R. Wagner, Vorlesungen usw. 1904, besonders S. 179 ff., 232 ff., 262 ff.

[2] Ztschr. „Die Musik“ I S. 772 ff.

[3] H. St. Chamberlain, „Das Drama Richard Wagners“ 1892, S. 75 ff. — Richard Wagner, Textausgabe 1901, S. 282 ff., 423 ff., 430 ff.

[4] Arthur Prüfer, Das Werk von Bayreuth, Leipzig 1909, S. 104 ff.

Von der Pfordten[1] widmet dem „Leitmotiv als Stilprinzip" eine längere beispielreiche Studie. So sagt er auch einmal: „Wer irgend ein Motiv, gleichviel welches, von dem Vorspiel bis zum Schluß verfolgt und darauf achtet, wann und wo es erklingt und wie es jedesmal gefaßt ist, der fragt nicht mehr nach dem Warum, denn das ergibt sich sofort aus dem jeweiligen Zusammenhang". Leider folgt gerade hier kein Beispiel, und die sonst angeführten beweisen in dieser Hinsicht nichts.

Bei Moos[2] finden wir für die Wirkungen der objektivierenden Motive vier Belege (Rheingold-, Walhall-, Siegfriedmotiv und die Phrase „Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen"). Wenn er dann aber zu der Fähigkeit des Motivs gelangt, Einblicke zu gewähren „in das, was die dramatische Person unausgesprochen fühlt und denkt, uns teilnehmen zu lassen am organischen Werden und Wachsen ihrer Gefühle und auch von diesem Vorgange in einer gewissen Hinsicht Wesentlicheres zu offenbaren, als die dramatische Person selbst in Worten und Gebärden auszudeuten vermag", so ist das mit Worten ja recht gut gesagt, aber es fehlt wieder jegliches Beispiel, und es bleibt deshalb nur der Schluß für uns übrig, daß Moos das, was er aus Wagners theoretischen Schriften herausgelesen hat, in Wagners Kunstwerken nicht hat wiederfinden können.

Halm[3] bleibt bei den äußerlichen Erinnerungswirkungen stehen. Als „das Größte" gelten ihm vier Noten in den Worten Kundrys an Parsifal: „Was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch", die nichts als natürlichste Deklamation zu sein scheinen und doch aus den Motiven des Grals stammen. Mit solch äußerlichen Ergebnissen ist ihm Wesen und Wirken des Wagnerischen Leitmotivs erschöpft.

Waltershausen[4] steht auf dem äußerlichsten Standpunkt: „Auch in Wagners Dramen finden sich Stellen, in denen Leitmotive nur deshalb erklingen, weil sie eben für die rein musikalische Situation sich gut eignen, auch ohne daß eine unmittelbare Beziehung mit dem Sinn des Dramas und der Prägung, die das Leitmotiv durch seine frühere Verwendung empfangen hat, sich ergibt". Das ist der Standpunkt eines Formalisten vom reinsten Wasser.

Der affektlichen Ausdeutung am nächsten ist Wolzogen gekommen, nicht in den nur eine notdürftige Anleitung für den Laien bildenden „Führern", sondern in seinen „Musikalisch-dramatischen Parallelen"[5]. Hier betont er mehrmals, daß viele Leitmotive uns gerade das Unaussprechliche, einen Gefühlsgehalt vermitteln wollen. Macht er sich auch dabei vom Worte freier als die Vorgenannten (Schwertmotiv), so gelangt er doch nicht so aus dessen Bereich, wie es für die völlige Verdeutlichung der Absichten Wagners notwendig ist und wie ich es im Folgenden an den Tristanmotiven klarzulegen versucht habe; es kommt ihm vor allem darauf an, die „Musik als Ausdruck" allgemein zu charakterisieren.

In diesem Zusammenhange sei auch der Arbeit Felix Rosenthals[6] „Die Musik als Eindruck" gedacht, wo er auch auf das Wagnerische Leitmotiv „als prägnanten Ausdruck eines seelischen Vorgangs" hinweist und darlegt, wie hier „die Musik den Wirkungen des Textes ihre eigenen als völlig neue hinzufügt". Leider streift er diesen Gedanken nur, ohne ihn näher auszuführen.

Alle vorstehend genannten Schriften entstammen den letzten Jahren; es bleibt nun noch übrig wenigstens mit einigen Worten auf die ältere Literatur zurückzukommen. — Vielversprechende

---

[1] Hermann Freiherr v. d. Pfordten, München 1899, Musikalische Essays, IV. Das Leitmotiv als Stilprinzip, S. 243 ff.

[2] Paul Moos, Richard Wagner als Ästhetiker, Berlin u. Leipzig 1906, S. 291 ff.

[3] August Halm, Von Grenzen und Ländern der Musik, München 1916, S. 57 ff.

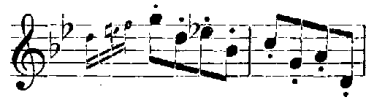
[4] Hermann von Waltershausen, Das Siegfriedidyll (Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen, Nr. 2), München 1920, S. 28.

[5] H. v. Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen, Leipzig 1906, S. 12, 217 ff.

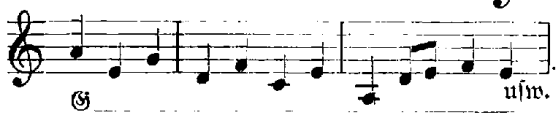
[6] Felix Rosenthal, Die Musik als Eindruck, Ztschr. d. IMG II., S. 235.

Ansätze bot eine Aufsatzfolge von W. Weisheimer[1], die aber heute ganz vergessen ist, auch ein Fragment von Porges[2], das Wagners lebhafte Teilnahme fand. Das Wesen der Gefühlswegweiser war aber auch hier nicht erkannt worden. — Sonst haben wir es durchweg mit Autoren minderer Bedeutung zu tun, da die Musikwissenschaft sich von der ästhetischen Würdigung der Wagnerischen Musik lange zurückgehalten hat. So behauptete die sog. Führerliteratur hier das Feld, die sich im Wesentlichen auf Wolzogen[3] stützte, dessen Führer 1876 zu erscheinen begannen. Wolzogen hatte bei dem gewählten engen Rahmen und der so notwendigen Zusammendrängung das Mittel ergriffen, die Leitmotive mit schlagwortartigen Bezeichnungen zu versehen, deren Wurzel mehr in der Dichtung als in der Musik lag. Dies Verfahren war aber bedenklich, denn es barg die Gefahr einer Veräußerlichung in sich, die dann auch eintrat. Wolzogens Nachfolger, darunter auch mancher Fachmusiker, kamen immer mehr vom richtigen Wege ab, da sie, statt tiefer in den Stoff einzudringen, sich mit der Übernahme der Motivnamen begnügten und das bequeme Verfahren vorzogen, Wolzogen zu paraphrasieren.

Zur kurzen Charakterisierung der „Führer", der Einheitlichkeit und zugleich Unzulänglichkeit ihrer Methoden diene die Behandlung eines Motivs aus „Siegfried"



und seiner Umkehrung



Aus dem ersteren tönt das ungebändigte Ungestüm des wilden Knaben gegen Mime. Das zweite, welches im Zwiegesang mit Brünnhilde am Ende des 3. Aktes auftaucht, bedeutet eine Erstarkung, eine Festgründigkeit (im Zeitwert, in der rhythmischen Verschiebung, die nun den Nachdruck jedesmal auf die tiefe Note bringt, und im Orgelpunkt): der Knabe ist zum Manne geschmiedet worden durch die Revolution, die der Eintritt des Weibes in sein Leben hervorgerufen hat. (Wir finden dann das Motiv noch in der Götterdämmerung, nachdem Siegfried von Brünnhilde Abschied genommen hat; es begleitet den in sich gefestigten Mann auf seinem Zuge in die Welt. Auch im Siegfriedidyll tritt es so als Wandermotiv, heraus aus der Idylle der Kindheit, nochmals in Erscheinung.)

Wie haben sich nun die „Führer" interpreten mit diesen zwei Motiven abgefunden? Die Deutung des ersten als Motiv des „Eifers"[4], der „Tatenlust und Tatkraft"[5], der Jugendkraft[6] war mit Hilfe des Textes bald gefunden, aber schon hier sehen wir größere oder kleinere Inkongruenzen mit dem Affektinhalt. Beim zweiten Motiv leidet diese Interpretierart völlig Schiffbruch. Der Text, in dem zwei Menschen von Liebe singen, gibt nur ein Motiv des „Liebesbundes"[4,6], der „Liebeshingabe"[5] her, und sogar Moritz Wirth[7], von dem Riemanns Lexikon, wohl nach Wirths eigener Angabe, zu sagen weiß, daß er „Kretzschmars erneuerte Affektenlehre praktisch vorausgenommen" habe, rühmt die Bezeichnung Liebesbundmotiv als „treffend".

Als Milderungsgrund für die Führerliteraten mag gelten, daß sie glauben mochten, Wolzogens Motivbenennungen, die ihnen nun mal die Hauptsache zu sein schienen, beruhten auf Wag-

---

[1] Neue Zeitschrift für Musik (hrsg. v. Franz Brendel), Leipzig 1850, Nr. 14 ff., 1861 Nr. 9 ff.

[2] Heinrich Porges, Tristan und Isolde, eingeführt von H. v. Wolzogen, Leipzig 1906.

[3] H. v. Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Wagners Ring des Nibelungen, Leipzig 1876.

Derselbe. Tristan und Isolde, Leipzig 1880.

Derselbe. Them. Lf. d. d. M. des Parsifal, Leipzig 1882.

[4] A. Heintz, Wegweiser durch die Motivenwelt usw. des Rings der Nibelungen. 3. Siegfried. Berlin 1902, S. 14 u. 78.

[5] A. Pochhammer, Richard Wagners Ring des Nibelungen. Frankfurt a. M. o. J. S. 69 und 98.

[6] J. Burghold, Textausgabe des „Siegfried" mit Leitmotiven. Mainz, o. J.

[7] M. Wirth, Mutter Brünnhilde, Leipzig 1906, S. 23.

ners eigenen Angaben, da ja Wolzogen seit 1877 von Wagner nach Bayreuth gezogen worden war. Demgegenüber sei festgestellt, daß Wolzogen jüngst mir mitteilte: „Vor allem kann ich Ihnen sagen, daß Wagner nie mit mir über die Leitfäden gesprochen hat, außer daß er im Allgemeinen darüber sagte, es sei in ihnen die Musik dichterisch betrachtet". Wir haben also Wolzogens Deutungen nur als seine eigene Ansicht zu betrachten und können aus Wagners Worten vielleicht auch die Reservatio mentalis heraushören, die Deutungen seien eben im Geiste der Dichtung, des Verstandes, nicht aber aus dem der Musik, des Gefühls, erfaßt.

Wenden wir uns nun der Spezialliteratur über die Tristanmusik zu, so ist die Ausbeute recht gering. Die Arbeiten mit „Führer"charakter überwiegen. Zunächst seien die wertvolleren genannt: Chop, Cotard, Heintz, Kufferath, Neitzel, Pfohl, Vogl, Waack[1], die sämtlich mehr oder weniger von Wolzogen beeinflußt sind. Die Reihe ist damit aber keineswegs erschöpft; mir lagen u. a. noch vor: Bokmayer, Gutenhaag, Mokrauer-Mainé, Walden, die aber wertlos sind. Von den oben aufgeführten Arbeiten erscheint mir die von Pfohl als die beste, auch Vogls Briefe sind anregend, wenn auch durch den feuilletonistischen Stil und das Überwuchern philosophischer Abschweifungen unerquicklich zu lesen. Cotard ist trotz seines umfangreichen Apparates — 223 Notenbeispiele — nur gering zu werten und oft von geradezu kindlicher Naivität. So nennt er das nämliche Motiv (vgl. Tafel I, Nr. 13) einmal „Motiv des Liebesschmerzes" und kurz darauf in ganz unwesentlicher Abwandlung „Schrein- oder Hilfe-Motiv", weil es zu Brangänens Worten erklingt: „Er (der Schrein) birgt, was Heil dir frommt"! Größere Hilflosigkeit der Musik gegenüber ist kaum denkbar.

Eine Sonderstellung kann Grunskys[2] Arbeit beanspruchen, da er seine Untersuchungen auf eine mehr wissenschaftlich systematische Grundlage zu stellen bestrebt ist. Leider ist das Ergebnis auch bei ihm sehr gering, an den Gefühlswerten geht er fast völlig vorüber, und auch der musikalische Scharfblick geht ihm an den entscheidenden Stellen ab, wie sich noch ergeben wird.

* * *

Die nun folgende Untersuchung der Motive des Tristanvorspiels soll den in sie gelegten Affektgehalt herausschälen und wird zunächst jedes Motiv in der Gestalt und im Zusammenhang des Vorspiels ins Auge fassen. Diese Form darf als Grundstock für die weitere Verwendung betrachtet werden, aber Rhythmik, Harmonik, Dynamik, Tempo, Instrumentation — um nur die Hauptfaktoren zu nennen — können entscheidende Umfärbungen bewirken.

Darum darf sich unsere Betrachtung nicht nur mit der Verwendung im Vorspiel befassen, sondern muß sich auch auf das Drama selbst erstrecken und prüfen, wie die Motive dort in das Ganze verwoben werden. Nur dann stehen die Ergebnisse auf festem, erprobtem Grunde. Es genügt dabei im allgemeinen, die ersten Einschläge der Fäden zu verfolgen, doch werden in wichtigeren Fällen die Nachweisungen auch weiter geführt.

---

[1] Max Chop, Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. 4. Bd. Tristan und Isolde. Reclams Univ.-Bibl., Leipzig. o. J.
Charles Cotard, Tristan et Iseult, Paris 1895.
Albert Heintz, Richard Wagners Tristan und Isolde, Charlottenburg 1892.
M. Kufferath, Le Théatre de R. Wagner, Tristan et Iseult, Paris 1894.
Otto Neitzel, Führer durch die Oper der Gegenwart, 4. Aufl. 1908.
Ferdinand Pfohl, Tristan und Isolde, Nr. 71/72 der Schlesingerschen Opernführer, Berlin o. J.
Adolf Vogl, Tristan und Isolde, Briefe an eine deutsche Bühnenkünstlerin, München 1913.
Carl Waack, Richard Wagners Tristan und Isolde, Leipzig 1904.
Derselbe, Tristan und Isolde, Textbuch mit Leitmotiven, B. & H. Textbibl. Nr. 516.

[2] Karl Grunsky, Das Vorspiel und der 1. Akt von „Tristan und Isolde", Wagnerjahrbuch II, Berlin 1907.

Für das Zitieren der in Betracht kommenden Stellen ist der Bülowsche Klavierauszug (8°) als der verbreitetste gewählt worden. Daneben werden auch die Seitenzahlen der kleinen Orchesterpartitur genannt, denn die Hinzuziehung der Partitur ist für das Erkennen mancher Stellen unerläßlich, zumal da der Bülowsche Auszug oft mehr eine Übertragung in Klaviertechnik als eine möglichst genaue Wiedergabe des Partiturbildes bietet. (Man vergleiche hierzu Vorspiel Takt 75/77, 84 oder Seite 74, System 3, Seite 86 letzter Takt, 173,4, 217,4 und die zahllosen Umänderungen in Dynamik und Akzenten.) — Im folgenden bedeuten Abkürzungen wie B. 30,2; P. 95 soviel wie Bülowauszug Seite 30, System 2; kleine Orchesterpartitur Seite 95; die Hinzufügung der entsprechenden Textworte macht auch die Benutzung anderer Ausgaben leicht.

Ein Umstand macht die Behandlung des Tristanvorspiels noch besonders reizvoll. Es ist nämlich eine Kette von Variationen eines Motivs, und dadurch für eine propädeutische Hermeneutik sehr geeignet. Wie schon Kretzschmar betont, ist die Hermeneutik eine noch in Entwicklung begriffene Disziplin, die weiterer Bausteine bedarf, soll sie zu einem wirklichen Gebäude werden. Solcher Werkstoff ist am besten durch Vergleichen zu gewinnen, und hierfür ist die Variation wieder besonders günstig. Denn hier hat man gleichartige Grundelemente, die die zu vergleichenden Unterscheidungsmerkmale umso klarer hervortreten lassen, ohne daß wir Inkongruenzen in dem Maße auszuschalten oder zu berücksichtigen hätten, wie bei einem aus verschiedenen Werken zusammengestellten Material.

Der Darstellung in Variationsform ist ferner mehr als bei einer freien Komposition ein bewußtes Schaffen eigen — etwa so, wie Kretzschmar im allgemeinen das Schaffen darstellt — wir dürfen in fast jeder wenn auch scheinbar unwesentlichen Abweichung eine Absicht vermuten.

Endlich ist es noch von Bedeutung, daß wir von Wagner selbst zwei programmatische Erläuterungen seines Tristanvorspiels besitzen[1], die als Kontrollmaterial dienen können. Es ist charakteristisch, daß Wagner in diesen seinen Erläuterungen die Musik nicht als eigentliche Programmusik erscheinen läßt. An den entscheidenden Stellen nennt er lediglich die persönlichen Affekte, das „Reinmenschliche", das darzustellen er ja auch als Hauptaufgabe seines Kunstwerkes betrachtet. Wir dürfen also das Vorspiel nicht als eigentliche Programmusik auffassen, die uns Episoden der Liebe von Tristan und Isolde malt, sondern müssen sie als reine Tonsprache empfinden, die uns von Liebeslust und -leid erzählt. Ein „lang gegliederter Zug" von Leidenschaften rauscht vorüber, bis sich die Woge schäumend überstürzt und alles zusammensinkt.

Das ganze Vorspiel ist auf der bewußten und systematischen Herausarbeitung zweier Gegensätze aufgebaut:

steigende und fallende Tonfolgen
Diatonik und Chromatik.

Sie bilden die immer wieder hervortretenden Grundzüge in der Darstellung der Affekte, wie sie uns einmal in den einzelnen Motiven geschildert, dann aber auch in außermotivischen Gebilden ausgedrückt werden.

---

1 Ges. Schriften XII, S. 344 (346) Wagner bezeichnet hier ausdrücklich das Vorspiel als „Liebestod" und die oft fälschlich so genannte Schlußszene des dritten Aktes als „Verklärung".

Die affektliche Deutung dieses gegensätzlichen Materials kann nur die naturgemäße sein. Der Gegensatz von Steigen und Fallen ist der zwischen positiv und negativ, Bejahen und Verneinen — des Lebens, oder was hier dasselbe ist, des Lebenstriebs, der Liebe: hier der Erhebung, Hoffnung, Freude, Erfüllung zugewandt, dort dem Leid, der Entsagung, dem schmerzlichen Verzicht entgegen.

Diesen Wirkungen verwandt ist die Gegensätzlichkeit von Diatonik und Chromatik. Gegenüber dem Gefühl des Dahinfließens, Erreichthabens, Genießens der Diatonik drückt die Chromatik ein sich Durchringen, ein Gebundensein, etwas Nervöses, Leidendes, Quälerisches aus, zumal in dem langsamen Zeitmaß des Vorspiels.

So finden wir in diesen beiden Elementen das gegebene Material, das in Tönen auszudrücken, was Wagner sich als Vorwurf für das Vorspiel zu Tristan und Isolde gewählt hat, „Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen" der Liebe „im lang gegliederten Zuge" an uns vorüberziehen zu lassen.

Verbinden sich nun die Gegensätze Diatonik-Chromatik und Auf- und Abwärtsbewegung des Melos, so wird der Gegensatz Diatonik-Chromatik meist der stärkere sein. Das Steigen und Fallen ist das selbstverständlichere, wir können uns nicht eine dauernd nur steigende oder nur fallende Melodie vorstellen, wohl dagegen eine rein diatonische. Wir werden also bei solchen doppelten Gegenüberstellungen den Gegensatz chromatisch-diatonisch als den markanteren dem von steigend-fallend überordnen müssen.

Nach diesen Gesichtspunkten können wir nun eine Einteilung des Vorspieles wie folgt vornehmen (der Auftakt ist als Takt 1 gezählt):

Einleitung Takt 1—16.

Chromatik. Gegensatz zwischen steigender und fallender Tendenz; erstere bleibt überlegen.

Hauptteil Takt 17–84.

I. Die Diatonik bricht durch und behält das Übergewicht; Ausbreitung des hauptsächlichen Motivmaterials. Takt 17—43,3.
   1. Takt 17—24,3 diatonische Motive.
   2. Takt 24,4—36,3 Chromatik tritt in den Unterstimmen hinzu
      a) in chromatischen Motiven Takt 24,4–32
      b) als Reinchromatik Takt 33—37,3.
   3. Takt 37,4–43,3 erneute Diatonik.

II. Steigerung der Gegensätze und Umschwung. Takt 43,4—74,3.
   1. Takt 43,4—64,3 Wiederholung und Ausbau der Teile I, 2 und I, 1 mit Erweiterung und Vermehrung der Reinchromatik.
   2. Takt 64—74,3 Gipfel der Diatonik in Motiv 15/16, das aber mehr und mehr der Chromatik verfällt.

III. Takt 74,4—84 Durchführung im eigentlichsten Sinne: Engführungen von Reinchromatik, diatonischen und chromatischen Motiven.

Schluß Takt 84—112.

Nach Gegenüberstellung chromatischer und diatonischer Motive behauptet die Chromatik das Feld.

Aus dem vorher Gesagten über den gegensätzlichen affektlichen Charakter der beiden gegenübergestellten Elemente ergibt sich, daß diese Einteilung, wie wir auch

bestätigt finden werden, sich mit der geistigen Disposition decken muß, indem die einzelnen Teile in sich mehr oder weniger geschlossene Affektgruppen bilden, Affektwellen darstellen, die sich aneinander reihen, immer aufs Neue uns das Steigen und Sinken der Leidenschaft zeigen. Die einzelnen Phasen heben sich deutlich von einander ab. Hierbei spielen Motiv 4 und seine nächsten Verwandten 9, 14, 20 eine besondere Rolle, und zwar stehen sie mehr als Pfeiler zwischen den Teilen, als daß sie bestimmt dem abklingenden oder dem anhebenden Abschnitt zuzuweisen wären. In der oben gewählten Abgrenzung sind sie immer dem beginnenden zugeteilt worden.

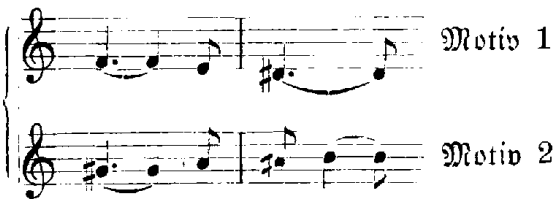
So können wir nun zur näheren Betrachtung des Werkes schreiten. Wir folgen der gewählten Disposition unter formaler Analyse der einzelnen Motive und anschließender affektlicher Deutung, mit zusammenfassender Kritik und Einführung der Motive in das Drama selbst.

Einleitung
Takt 1—16

Die charakteristischen Merkmale des Motivs 1 (vgl. Tafel I) sind die aufwärtssteigende kleine Sext und zwei sich anschließende absteigende Halbtöne, das ganze crescendo, in den unaufgelöst bleibenden Septakkord der zweiten Mollstufe mündend; in dmoll beginnend wendet es sich scheinbar nach dismoll[1]. — Die Sexte ist nicht an das Motiv gebunden; schon in Takt 11, 13, 26, 28, 46, 48, 73, 74, 84/85 erscheint es ohne sie, um sie in Takt 81, 82, 86, 89, 101, 104 wieder anzunehmen. Wir können die Sexte vielmehr als selbständiges Glied betrachten, sie wird auch in andern Motiven (s. unten) verwandt. In ihren Ausmaßen ist sie veränderlich, bei Motiv 1 erscheint sie auch als große Sext, u. a. Takt 5, 9, 102, enharmonisch verwechselt als verminderte Sept Takt 104. Andere Motive bringen sie als Sext und Sept, aber auch verkleinert bis zur Terz und Quart, Takt 30, 50, 52 ff.

Für Motiv 1 haben wir als reine Form also die ohne Sext anzunehmen (1a).

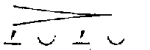
Motiv 2 entspringt aus einem dem oben genannten Septakkorde gleichen Akkord, der auch mit ihm zugleich einsetzt, aber nicht gleich diesem im vierten Achtel unaufgelöst erlischt, sondern den vollen Takt durchgehalten in den Dominantseptakkord von A sich auflöst (vgl. das Partiturbild Seite 276). — Das Melos des Motivs besteht aus drei chromatischen Aufwärtsschritten; wir sehen hier eine offenbare Umkehrung der abwärts gerichteten Chromatik von Motiv 1, erweitert um einen Halbschritt:



[1] Diese harmonische Deutung hat eine isolierte Betrachtung des Motivs 1 zur Voraussetzung, losgelöst von Motiv 2, mit dem es durch den ersten Akkord verkoppelt ist. Daß eine solche Selbständigkeit vorhanden ist, wird weiter unten noch dargelegt. Durch Zusammenschweißung mit Motiv 2 zu einem Komplex deutet sich dann das dmoll nach amoll um, dessen Unterdominante es ja ist, doch muß der Sextschritt a—f′ als Anfang eines Tonstücks vom Ohr zunächst als reines dmoll empfunden werden. Daß ebenso der Akkord — isoliert und ohne Rücksicht auf die durch Zusammenklingen mit dem äußerlich gleichen ersten Akkord des Motivs 2 scheinbar erfolgende Auflösung — als Septakkord der zweiten Mollstufe aufgefaßt werden kann, belegt das gleichfalls später angeführte Beispiel aus Hugo Wolf.

Die Gesamtzeitwerte sind gleich geblieben, die männliche Endung von 1 ist aber bei 2 zur weiblichen geworden. Hat dies auch, wie wir noch sehen werden, wie die ganze Umgestaltung, eine innere, affektliche Begründung, so muß doch erwähnt werden, daß mit Hinzuziehung der Sexte zu 1 unser Motiv 2 als dessen Umkehrung formal noch deutlicher wird. Vergleichen wir nun den Rhythmus, so ergibt sich

Motiv 1:

Motiv 2: 

Der dynamische Gegensatz, wie ersichtlich, vollendet auch nach dieser Seite die Umkehrung.

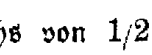
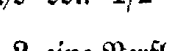
Motiv 1 und 2 und die selbständige Sexte bilden das gesamte Motivmaterial des Vorspiels. Alle andern Motive lassen sich daraus ableiten. Auf der beiliegenden Tafel I sind daher die Motive entsprechend gruppiert. Die schon oben (Seite 266) erwähnten chromatischen arabeskenartigen Gebilde sind auf Tafel II zusammengestellt; auch sie sind letzten Endes Fleisch vom Fleisch der Motive 1 und 2.

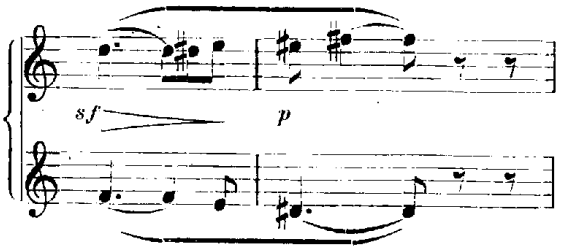
Beide Motive werden beim dritten Erklingen um einen Halbtonschritt im Sinne ihrer Hauptrichtung erweitert, also Motiv 1 um einen fallenden, Motiv 2 um einen steigenden (Motiv 3).

Wir kommen nun zur Deutung des Affektgehaltes. Die aufschlagende Sext des Motivs 1 ist ein oft zur Wiedergabe des Sehnsuchtaffektes verwandtes Mittel. Das langgezogene Crescendo auf f' zeigt das Anwachsen des Dranges; doch nicht der Erfüllung geht es entgegen, sondern es sinkt hinab, in Resignation verstummt es, verstrickt in den unaufgelösten, unerlösten dumpfen Akkord, der es völlig umschließt und erstickt. — Fehlt dem Motiv die sehnsüchtige Sexte, so bleibt für den Rest (Motiv 1a) nur der Affekt des Entsagens, der Abkehr vom Leben übrig.

Aus diesem Schmerz (Akkord) ringt sich hoffend (steigende Chromatik) ein zartes Gebilde (1. Oboe), das sich aus der erdrückenden Umarmung des Akkordes loszulösen vermag (Auflösung) und noch in sanftem Verklingen (weiblicher Schluß) sich weiter emporrankt hin zum Leben. So verkörpert das Motiv 2 unendlich sensibel den Liebestrieb, das Begehren, die Bejahung des Lebens, im Gegensatz zu der in der Abkehr vom Leben endenden Verneinung des Motivs 1.

Betrachten wir so die aus den beiden Motiven bestehende durch eine lange Pause isolierte Gruppe, so haben wir festzuhalten, daß der Ausklang in Zuversicht war; der erste Schritt des „anschwellenden Verlangens" aus Wagners Erklärung ist getan.

Und diese Entwicklung schreitet fort. Die Wiederholung der Motive bringt die steigernde höhere Tonlage und vor allem die Umfärbung der kleinen Sexte nach Dur, in die große Sexte. Die trennende Pause wird verkürzt, und die Erweiterung der Motive bei der zweiten Wiederholung ist ein neuer Schritt empor: sie verzögert bei 1 die Katastrophe im — aufgehellten — Akkord und mildert zugleich den herben Affekt durch Ausgleich des scharfen Rhythmus (Zuwachs von 1/2 Takt):  in  , während sie für Motiv 2 eine Verflüssigung, Beschwingung bedeutet (kein Zuwachs zum Gesamtzeitwert): Motiv 3. — Das Wichtigste ist aber, daß gleichzeitig mit Motiv 3 das Motiv 1a in Engführung erscheint



Und zwar ist es in der Dynamik in die Bahn von 2 gezwungen und wird vom Fagott vorgetragen, das bisher nur in Begleitakkorden zu Motiv 2 verwendet worden war. So ist es seines selbständigen Charakters fast völlig entkleidet, die Entsagung ist vom Liebesbegehren unterjocht, der Tod verschlungen in den Sieg. — Eine Fermate besiegelt dies Ergebnis.

Daß die Engführung tatsächlich eine Unterwerfung des negativen Affekts bedeutet, beweist auch die Fortsetzung: Es erklingt nun nicht — etwa nach vorheriger Analogie — wieder Motiv 1 selbständig, sondern dies hat für lange seine Eigenrolle ausgespielt; vielmehr wird, in die obere Oktave versetzt, die Engführung der Takte 11/12 wiederholt und gesteigert, < > gegen das letzte Mal >. Nach einer zweiten — noch erwartungsvolleren — Fermate[1] wird das letzte Diminuendo-Glied durch die Oktave verdoppelt, in ein Crescendo umgewandelt (Takt 15) und dann, auch seinerseits in die Oberoktave verlegt, wiederholt. — Wir sehen also ein unaufhaltsames, zielbewußt und überaus kunstvoll gestaltetes Vorwärts- und Aufwärtsschreiten, eine wachsende Zuversicht, wenn auch noch im chromatischen Banne des unerfüllten Ringens.

Die Wiederholungen mit Versetzung in die Oktave muten wie Frage und Antwort (Takt 11/14) und wie verlangendes Armebreiten (Takt 16/17) in leeres Nichts an. Ähnliche Gruppen finden sich Takt 37/43; dort wie hier folgen darauf zwei Takte größter Leidenschaft mit Melodieführung in kräftigsten Oktaven, die wie eine endliche Vereinigung anmuten. Hier hat Wagner ohne Zweifel die Gegenüberstellung von Mann und Weib vorgeschwebt (vgl. den Brief vom 19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonk). Trotzdem gleitet Wagners Musik auch in diesen Episoden nicht in malende Programmusik, sondern er weiß sich auf rein musikalische Mittel zu beschränken. —

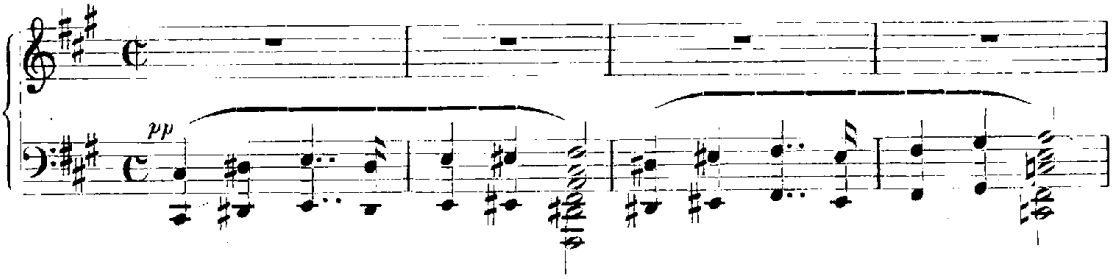
Bevor wir fortfahren, ist zunächst noch einiges über die bisher vorliegenden Forschungsergebnisse zu sagen. Zunächst ist formal Motiv 1 allgemein unrichtig aufgefaßt, nämlich bis in das d′ des vierten Taktes verlängert worden. Dies ist offenbar eine Folge der Benutzung des Klavierauszuges statt der Partitur, denn ein Blick in diese (vgl. Seite 276) zeigt die wirklichen Verhältnisse zweifelsfrei: Motiv 1 ertönt mit den ihm für den Akkord zugeteilten drei Begleitinstrumenten (Oboe und zwei Klarinetten) nur bis zum vierten Achtel des dritten Taktes, Motiv 2 und dessen ebenfalls aus drei Instrumenten (Engl. Horn und zwei Fagotte) bestehende Begleitgruppe reichen einen Takt weiter. Das d′ (des Engl. Horns) hat mit unserm Cellomotiv nichts mehr zu tun. Wo einmal Motiv 1 scheinbar um einen solchen chromatischen Schritt mit weiblichem Schluß erweitert wird, handelt es sich lediglich um ein Auslaufen in die Füllstimme aus Instrumentalsparsamkeit oder sonstigen

[1] Mir scheint, daß diese Fermaten beim Vortrag gegen die bisherigen Pausen durch längere Dauer kontrastieren, eine atemverhaltende Steigerung hervorrufen sollten.

technischen Gründen, so in Takt 103/4 und 106/7 des Vorspiels, wo die doppelte Dreiteilung der Begleitinstrumente aufgegeben ist. — Die falsche Motivumgrenzung findet sich verwunderlicherweise in der gesamten Literatur, auch bei Adler, Grunsky und Prüfer.

Bei der Motivdeutung hat man sodann vielfach Motiv 1 und 2 als ein Motiv aufgefaßt und es als „Sehnsuchtsmotiv" bezeichnet. Sehnsucht als Endergebnis ist wohl richtig, doch haben wir damit keine Analyse, sondern eine Synthese, eine Summe aus den drei Summanden Sexte, Motiv 1a und 2. Da diese Summanden aber auch einzeln auftreten, so müssen wir die Komponenten des Sehnsuchtsgefühls klar erkennen. Das ist bislang aber nur ungenau geschehen. Wolzogen hat das Motiv 1 „Leidensmotiv" genannt und geglaubt, es vielleicht mehr auf Tristan, dafür Motiv 2 mehr auf Isolde beziehen zu sollen. Die später, bei Besprechung des Motivs 2 folgenden Belege zeigen, daß dies untunlich ist, auch hat Wolzogen, wie er mir mitteilt, dies Verteilen der Motive an die verschiedenen Personen inzwischen aufgegeben. Heintz, Kufferath, Reitzel u. a. haben aber teils noch wesentlich entschiedener diese unmögliche Rollenverteilung vorgenommen. Am Treffendsten ist das Motiv noch von Pfohl (Seite 51) gekennzeichnet als „entsagende Sehnsucht" im Gegensatz zu der „hoffenden Sehnsucht" des Motivs 2, wobei aber auch ihm wie den andern die Verwendung ohne Sext entgeht. Und wo diese wegbleibt, fällt auch das Moment der Sehnsucht fort.

Reizvoll ist es zu sehen, wie Hugo Wolf das Motiv 1 in sein erstes Mörikelied „Der Genesene an die Hoffnung" übernimmt, indem er es zwar umbildet, aber trotzdem seinen Rezitativcharakter, den männlichen Schluß, den dumpf unerlösten Akkord, endlich auch die sequenzartige Wiederholung beibehält:



Die so geschilderte schmerzliche Resignation der Stimmung des „tötlich grauenden Morgens" atmet bewußt Tristangeist, diese Stelle kann als Zeugnis für Wolfs Auffassung des Tristanmotivs, formal und affektlich, angeführt werden. Ein Zufall ist hier wohl ausgeschlossen, denn noch in demselben Lied verarbeitet Wolf ein zweites Tristanmotiv: zu den Worten „Ach nur einmal ohne Schmerzen" ertönt ein Motiv des Vorspiels zum dritten Aufzug. Auch Mörikelied Nr. 31 „Wo find ich Ruh" spricht für das Gewollte solcher Zitate des Wagnerschwärmers Wolf: hier treffen wir Takt 12, wenn der Erlöser am Kreuz erwähnt wird, und öfters, vier durch > hervorgehobene aufsteigende Achtel, die dem einleitenden Motiv des Parsifalvorspiels entnommen sind, (außerdem starke Tannhäuseranklänge)[1].

[1] Für diesen Zug der Wolfschen Technik, gelegentlich fremde Gedanken als Stimmungsuntergrund zu übernehmen, ist das Mörikelied Nr. 23 „Auf ein altes Bild" ein weiterer Beleg. — P. Fidelis Böser weist („Parsifal und Liturgie", Benedikt. Monatsschrift 1, 232, Beuron 1919) darauf

War das Erkennen des Schlusses von Motiv 1 in dis' und dem unaufgelösten Septakkord, das auf den ersten Blick als Kleinigkeit erscheinen mag, schon vom Standpunkt der affektlichen Deutung von ausschlaggebendem Gewicht, so wurde das Verkennen des richtigen Ausmaßes für die bisherigen Ausleger der Hauptgrund, daß sie das Motiv 1a (also 1 ohne die einleitende Sexte) übersahen, obwohl es allein im Vorspiel neunmal (s. oben) anzutreffen ist, denn es paßte nun weder in Anfang noch Ende zu ihrem Grundmotiv 1. Die Rolle des Motivs 1a ist aber mit dem Vorspiel durchaus nicht erledigt; wir finden es im Verlaufe der ganzen Handlung noch oft und bedeutsam verwendet, doch wird davon erst weiter unten, bei Besprechung von Motiv 2, eingehender zu reden sein. Erwähnt sei hier, daß Grunsky das Motiv zwar dunkel geahnt hat und S. 221 schreibt: „Jede Folge abwärtsschreitender Halbtöne, ohne die kennzeichnende Sexte, für das Motiv in Anspruch zu nehmen, würde entschieden zu weit gehen", doch fehlen in seinen Belegen, für die er allgemein Vollständigkeit beansprucht, die meisten und wichtigsten Belegstellen.

Von solchen seien hier nur zwei genannt, die übrigen folgen bei Motiv 2:

B 71, 1—3; P 246/7 „So guter Gaben holden Dank . . ." zweimal 2. Vl., dreimal Br.

B 73, 5; P 256/7 „Traum der Ahnung! Ew'ger Trauer einz'ger Trost"
zweimal Vc., das eine zwei Takte vorher von Kl. begonnene Phrase aufgreift, die mit der aufschlagenden Quinte noch deutlich an die Sexte des Motivs 1 erinnert.

Das vollständige Motiv 1 findet sich im 1. Aufzug u. a.:

B 14, 3—4; P 45 „Hehr und heil, kühn und feig",

B 55, 1: P 180 „Für höchstes Leid" in der Versmelodie,

B 74, 2—3; P 259 „Verräter, ich trink sie dir"
zweimal, zuerst Hr. und Bkl., dann mit Ob.; außerdem in der Versmelodie.

B 51, 1; P 173 „In die gold'ne Schale gieß ihn aus", Fagott.
An allen diesen Stellen kommt die entsagende Grundstimmung zum Ausdruck.

Motiv 2 wird meist als Motiv des „Liebeszaubers", des „Liebestranks", als „Zaubermotiv" aufgefaßt, wohl weil es zuerst zu Isoldens Worten B. 9, 2; P. 27 „O zahme Kunst der Zauberin", im Orchester erklingt. Daß damit für eine solche Auslegung gar nichts bewiesen ist, kann nach den Darlegungen im ersten Abschnitt für uns nicht zweifelhaft sein. Es ist vielmehr das Liebesbegehren, das nach dem dumpfen Brüten Isoldens nun hervorbricht, und dessen besonderes Ungestüm durch das erregte Zeitmaß und das wiederholte Crescendo immer wieder anschwillt, das Liebesbegehren, welches auch, nachdem die Balsamtränke — hier sind übrigens doch wohl Wund- und nicht Liebestränke gemeint — längst vergessen sind, noch die innere Triebfeder zu Isoldens Beschwörung der Winde ist; hierbei nimmt das vorwärtsgepeitschte Motiv immer erregtere Formen an. — Aber auch an zahlreichen andern Stellen ist eine Beziehung auf Liebestrank und Zauber ganz unmöglich, so in und nach Kurwenals Lied, wo es uns in Isoldens Herz sehen läßt (B. 21,5; P. 68. — B. 22,2; P. 69. — B. 23,2—3; P. 72/3).

So verschieden aber auch das Motiv 2 in den einzelnen Fällen gezeichnet und gefärbt ist, so läßt es doch nie den Grundzug des Liebesbegehrens verkennen, nur variiert es diesen Affekt vom „zarten Anschwellen" bis zum „elementarsten Ausbruch":

---

hin, daß Wolf hier den Anfang des Kirchenliedes „Da Jesus Christ am Kreuze stund" als Begleitungsmotiv verwendet. Diese Feststellung stützt die Annahme, daß in unserm Fall Wolf auch die Tristanmotive bewußt übernommen hat.

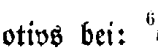
Dem kann weder die abstrakte Bezeichnung „Liebestrank- oder Liebeszaubermotiv" noch die Charakterisierung durch das mehr passive Gefühl der „Sehnsucht" gerecht werden. Der Kern des Motivs ist vielmehr das höchst aktive Gefühl des Liebesbegehrens, des Triebes, durch alle Hemmungen hin zum Leben, zur Erfüllung zu gelangen.

Auch die Beziehung auf Isolde allein ist nicht angängig. Tristans Verhalten ist im ersten Akte im Gegensatz zu der noch in stürmischen Liebes- und dann Rachegedanken befangenen Isolde vorwiegend passiv, dem Begehren abgekehrt, deshalb tritt es hier nicht zur Kennzeichnung seiner Seelenstimmung hervor. Aber im dritten Aufzuge finden wir — ganz abgesehen von der in dunkelste Farben der Qual getauchten Neubildung, mit der sein Vorspiel anhebt — das Motiv in der Form des ersten Aufzuges, wenn auch im Tempo gedämpft, mehrfach sehr ausgeprägt für Tristan verwandt, so B. 192,5 f.; P. 754 „Wie schwand mir seine Ahnung usw.". Das Motiv „treibt", es „jagt" ihn. Auch B. 198,1—2; P. 777 „Wann löschest du die Zünde", bringt es mehrfach.

Wir müssen also festhalten, daß wir in Motiv 1 und 2 oder noch ausgesprochener in Motiv 1a und 2 nicht den Gegensatz Tristan/Isolde, sondern den affektlichen Gegensatz Entsagen / Begehren oder Abkehr vom Leben / Drang hin zum Leben zu erkennen haben. Diese beiden Gegenpole sind die geheimen Triebkräfte der ganzen Handlung, sie sind die „Gefühlsmomente", die nicht immer offen an der Oberfläche sich zeigen, sondern im Innern leben und weben, deren Anwesenheit kundzutun daher, Wagners theoretischen Grundsätzen gemäß, Aufgabe der Musik ist.

Und dringen wir tiefer in die Musik ein, so finden wir, daß in der Tat Wagner an zahlreichen Stellen diese beiden treibenden Kräfte andeutet und zwar sehr oft beide zusammen, wie sie eben beide das gemeinsame treibende Moment bilden. Nicht immer erscheinen die Motive so eng verbunden wie in den Engführungen der Vorspieltakte 12/15, sondern mit Vorliebe in loserem Nacheinander, das aber doch die Beziehungen zu einander unverkennbar beleuchtet, besonders Motiv 1 und 1a treten kaum auf, ohne daß kurz zuvor oder hernach sein affektlicher Gegensatz, Motiv 2, erschiene, das bisweilen auch durch andere aus Motiv 2 stammende Motive positiver Affektrichtung vertreten wird.

Dies hochbedeutende Gestaltungsmoment, das Gegeneinanderfließenlassen der gegensätzlichen Affektströmungen, wird im Vorspiel schon ausgiebig verwendet, wie sich noch ergeben wird. Jetzt soll zunächst in einigen Hauptzügen gezeigt werden, wie es im Drama selbst in die Erscheinung tritt. Da dies überaus feinnervige psychologisch-dramatische Ferment bisher ganz unbeachtet geblieben ist, müssen hier die Beispiele, besonders für den ersten Aufzug, zahlreicher ausfallen, einmal um an Beweiskraft zu gewinnen, dann aber um überhaupt ein anschauliches Bild der Verwendung zu geben; es finden sich allein im 1. Akt mehr als 30 Belegstellen, meist mit mehrfacher Verwendung der beiden Motive. Motiv 2 ist seines größeren Ausmaßes wegen und da es meist in der Oberstimme liegt, leicht zu erkennen und wohl auch meist erkannt worden, Motiv 1 aber und besonders Motiv 1a führen oft ein recht verborgenes Dasein und könnten bisweilen sogar bestritten werden, wenn nicht eben die übrigen ohrenfälligeren Belege vorhanden wären, die zeigen, daß auch die ersteren motivischen Charakter tragen müssen, denn es liegt auf der Hand,

daß Wagner, wenn er einmal ein solch chromatisches Motiv wie 1a sich als Werkstoff gewählt hat, nicht zwischendurch und in Nachbarschaft des Gegenmotivs ein gleiches Gebilde ohne motivische Bedeutung verwendet. Zudem bietet auch der Rhythmus ⏑ – ⏑ ein recht ausgeprägtes Charakteristikum, das der Willkür oder vager Kombinierlust vorbaut. Dieser Rhythmus behält mit Vorliebe die scharfe Akzentuierung des Stammotivs bei: 6/8  oder C , nimmt aber zwischendurch auch Formen wie an und zerlegt selbst die unbetonte Mittelnote in zwei chromatische Schritte und ähnlich. Alle diese Formen finden sich in den folgenden Beispielen vor.

1. Aufzug.

B 11, 5; P 39 „Nicht eine Träne weintest du", zweimalige Engführung; 1a ist hier noch wenig ausgeprägt, B 13, 1—2; P 41/2 und B 23, 3—4; P 72/73 tritt es klarer hervor, besonders in den Bläsern P 73. Bemerkenswert ist auch, daß auf die erste Stelle sofort eine mehrfache Engführung von Motiv 5 mit seiner Umkehrung (B 12, 1—3; P 39/40 „Von der Heimat scheidend") folgt, also dasselbe Prinzip.

B 14, 3—4; P 45/46 „Mir erkoren, mir verloren ..."

B 16, 1—4; P 50—52 „Weil eine Braut er als Leiche", Motiv 2 in der Singstimme, Motiv 1a in den 1. Vl., zwei Takte später Motiv 2 in der Oboe; „daß ihr Blick ihn nur nicht erreiche", Motiv 2 und 5 in der Singstimme, 1a im E. H.; „O, er weiß wohl, warum", 1a in Singstimme und Str.

B 43, 4—5; P 141 „Kennst du der Mutter Künste nicht ...", Motiv 1 in der Singstimme, 2 im Orch.; desgl. in der Parallelstelle B 54, 2—3; P 179 zu den gleichen Worten.

B 45, 3—46, 3; P 147/9 „Den hehrsten Trank, ich halt ihn" usw. Zunächst die Engführung 1a mit 10 (vgl. Vorspiel Takt 26ff.); dann Motiv 11 viermal mit 1a (Br. und Vl.); und einmal mit 2 kontrapunktiert; dasselbe Verfahren mit Motiv 11 findet sich

B 52, 2—5; P 170/2 „Wohin soll ich dir folgen? Hörtest du nicht ...", sofort an Motiv 2 („Und welchen Trank") anschließend Motiv 1 (Fag.) und 1a (H. und E. H.).

B 54, 5—55, 4; P 180/3 „Für tiefstes Weh", 1 und 2 in den Singstimmen, außerdem mehrfach im Orchester 1a und zum Schluß 2 (1. Vl.).

B 66, 3—6; P 232/4 Orchesterzwischenspiel nach „Nun laß uns Sühne trinken", Kontrapunkte zu Motiv 11 wie oben beschrieben, außerdem in Takt 5—6 von „Mäßig" 1a in den Celli.

B 71, 1—3; P 246/7 „Ehgemahl zu sein" usw., Motiv 2 erklingt auf „Ehgemahl" in der Singstimme, dann Kontrapunkte von 1a und 2 gegen 11 wie oben

B 75, 1—2; P 262 Stummes Spiel nach dem Trinken. Motiv 1a vom ganzen Orchester, dann nochmals von E. H. und Fag., dazu Motiv 2 in Bkl.

B 77, 4—5; P 274/5 „Du mir verloren . , .", beide viermal in Engführung.

Am kunstvollsten ist die Verwendung in den 39 letzten Takten des 1. Aufzuges (s. die Tabelle auf der nächsten Seite).

Zur Ergänzung seien aus dem ersten Akt endlich noch die später an anderer Stelle genannten Engführungen von 1 und 1a mit anderen positiv-affektlichen Motiven herangezogen.

B 74, 2; P 259 „Mein die Hälfte", Motiv 1 mit 5, das den Eingangsakkord von Motiv 2 aufweist,

B 75, 5; P 265 „Seligste Frau", Motiv 1 dreimal mit 13,

B 79, 3—80, 1 „Isolde! Weltentronnen, du mir gewonnen ...", hier Motiv 1a mit Verstärkung durch 1 gegen Motiv 10,

Takt	Motiv 1a	Motiv 2
29—28		Oboen, 3., 4. Horn, 1. Violinen
26—23	Engl. Horn, 1. Horn	
23—22		Oboen, Klarinetten (fraglich)
14—12	Oboen, 3., 4. Horn, 1. Fagott (auch von Grunsky erkannt)	
11		Flöten, 1. Violinen, Bratschen
11—10	Klarinetten, Engl. Horn, 1. Horn	
5—4	3. Trompete	kl. Flöte, 1. Oboe, 1. Klarinette, Engl. Horn, dann noch 1. 2. Horn dazu

2. Aufzug.

B 100, 5; P 370 „Nicht ihres Zaubers Macht?" Vor dem Motiv 2 erklingt in Ob. und Fag. 1a, das kurz vorher bei „nog! Gehorcht ich ..." zusammen mit Motiv 11 auftrat.

B 110, 5; P 149 „Ist es kein Traum". 1a von Tristan, 2 vom Orchester gebracht.

B 150, 4—152, 5; P 606–613 die beiden Strophen „So starben (würben) wir ..." Die erste läuft in Motiv 1a aus: „leben" (H.), die zweite zeigt (vier und zwei Takte vor Brangänes Einsatz) Motiv 2. Man beachte den Akzent; in der Partitur haben nur Vl. und Br. $^3/_4$-, alles übrige $^6/_8$-Takt. Das zweite Mal schält sich Motiv 2 aus der Phrase „Barg im Busen sich uns die Sonne" heraus. Motiv 1a macht sich in beiden Strophen auch sonst mehrfach bemerkbar (vgl. auch die kanonischen Einsätze von Fagott, Horn, Klarinette, Oboe vor Beginn der ersten Strophe: alle Instrumente laufen in Motiv 1a aus, die Oboe als letzte in doppelten Zeitwerten).

B 178, 1; P 706 Das Orchesterzwischenspiel vor „Verräter! Ha, zur Rache" zuerst Motiv 2, dann als Kontrapunkt zu mehreren positiven Motiven Motiv 1 (Kl., darauf E. H.).

3. Aufzug.

B 192, 5—193, 2, P. 754/5 „Sehnsücht'ge Mahnung, nenn' ich dich ..." auf „Licht" 1a und 2, „was einzig" 1a (Kl., H., Br.), „ein heiß" 1 (H.), „Todeswonnegrauen" 2 (Kl. und Br.), 1a (Vc.).

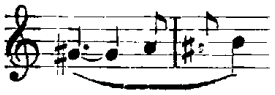
Schlußszene „Mild und leise". Hier erscheinen gleich von Anfang an in den Streichern und weben dann fast unablässig in den verschiedensten Instrumenten die in punktiertem Rhythmus absteigenden drei Halbtöne. Motiv 2 erklingt zweimal B 255, 5; P 1003 „Fühlt und seht ihr's nicht?" (in den zwei Takten davor 1a im H. und Fag.) und B 257, 1; P 1010 „auf sich schwinget" (vorher 1a in Hr. und Ob.). Mit dem Auftreten des umgebildeten Motivs 4 verstummen beide. Endlich zeigt sich in den letzten Takten (3—5 vom Schluß) nicht nur Motiv 2 wieder, sondern gleichzeitig in den Vc. angedeutet (ganze Noten tremolo) auch 1a, beide in der Tonlage des ersten Erklingens im Vorspiel.

Das letzte Vorkommen war ebenso verschleiert wie das erste (B. 11,5; P. 39). Ist es Absicht gewesen, das Motiv sich so unvermerkt entwickeln und dann immer ausgesprochener auftreten zu lassen (Höhepunkt Ende des 1. Aktes, Trompete), bis es zum Schluß wieder verblaßt?

Noch bleibt ein Mißverständnis Guido Adlers[1] richtig zu stellen, der unter Be-

[1] a. a. O. S. 262.

zugnahme auf Wagners Brief an Mathilde Wesendonk vom 3. März 1860 das Motiv 2 als „die künstlerische Verklärung der buddhistischen Weltentstehungstheorie" deutet?

Der Sinn jener Briefstelle ist aber im Zusammenhang folgender: Wagner, der als Fremdling in Paris haust, hat nur noch den einen Wunsch, trotz aller scheinbar unüberwindlichen Hindernisse seinen Tristan aufgeführt zu sehen, dann will er „keinen Tag länger leben". Allem andern gegenüber ist er von der „vollsten Interesselosigkeit", fühlt sich „jämmerlich heimatlos. Sehnsüchtig blicke ich oft nach dem Lande Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan. Sie kennen die buddhistische Weltentstehungstheorie. Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit  das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich die ganze Welt wieder vor mir. Das ist das alte Los, solange ich noch solch unerlöste Geister um mich habe". Der Sinn kann nur folgender sein: Das Motiv verdichtet sich ihm zum ganzen Tristanwerk, wie einst aus einem Hauche die buddhistische Welt entstand, und nun fühlt er sich aus seinem Nirwana wieder herausgerissen und der ganzen Welt in ihrer Undurchdringlichkeit gegenüber, durch die er nicht hindurch zu seinem Ziele, der Tristanaufführung, gelangen kann. Und das wird so bleiben, solange er noch solch unerlöste Geister, wie diesen noch nicht zur Aufführung erlösten Tristan, um sich hat. — Das Ganze ist also nur ein Gleichnis und unser Motiv hat mit einer „Verklärung der buddhistischen Weltentstehungstheorie" nicht das Mindeste zu tun. Leider ist Adlers irrige Auffassung schon in die Literatur (Prüfer) übergegangen.

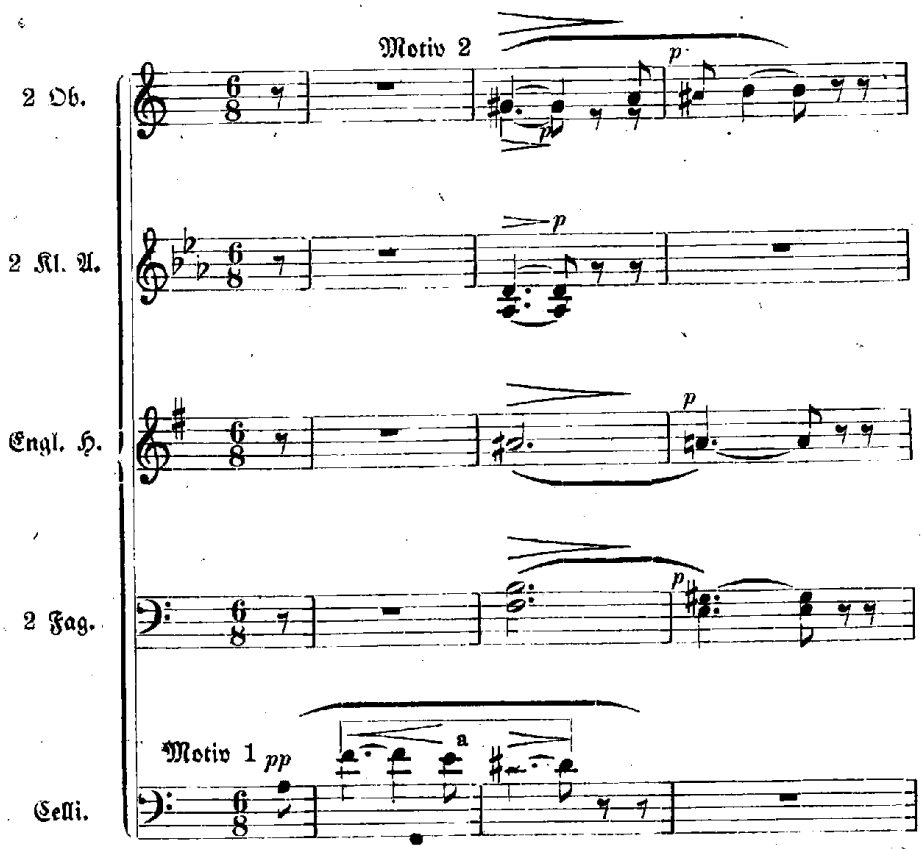
Es sei darum hier auch die Gelegenheit benutzt, ein ähnliches Mißverstehen Adlers, gleichfalls einer Stelle eines Wesendonkbriefes (vom 9. Juli 1859), die den lustigen Hirtenreigen des dritten Tristanaufzuges betrifft, zu berichtigen. Adler läßt ihn mit Beziehung auf diesen Brief „nicht dem Tristan, sondern dem leibhaftigen Siegfried"[1] angehören. Wagner berichtet hier aber im Gegenteil, daß nach der Beendigung der Komposition des lustigen Reigens in der heutigen Fassung ihm eine neue „noch viel jubelndere, fast heroisch jubelnde und dabei doch ganz volkstümliche" Weise eingefallen ist. Schon will er alles ändern, da bemerkt er, daß der scheinbar neue Einfall ja die Weise ist, die bereits dem „leibhaftigen Siegfried" zugehört; so läßt er es also beim Alten. —

Doch kehren wir noch einmal zu Motiv 2 zurück. Es bleibt noch zu erwähnen, daß seine überaus charakteristische Form mehrfach Anlaß gewesen ist, nach etwaigen Vorläufern oder Vorbildern zu suchen. Solche Vorklänge hat man bei Bach, Mozart, Spohr, Liszt und Schumann festgestellt; Prüfer[2] stellt sie (ohne Noten) zusammen; die Notenbeispiele selbst finden sich in den Aufsätzen von Istel[3] und Seidl[4]. Es ist zweifellos sehr interessant, zu sehen, wie tatsächlich diese so eigenwüchsig anmutende Tonfolge schon mehrfach vorweggenommen worden ist; der Wert dieser Feststellungen

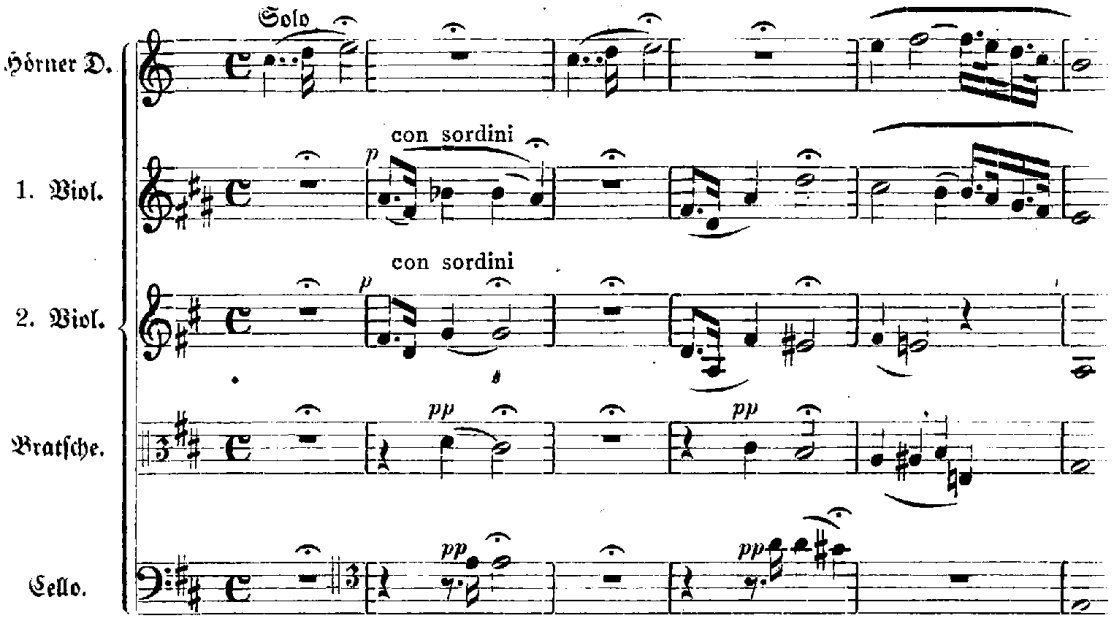
[1] a. a. O. S. 268.
[2] a. a. O. S. 264.
[3] Edgar Istel „Tristanakkorde, eine Reminiszenz. Zschr. „Musik" VII, S. 24.
[4] Arthur Seidl, Musikalisches Wochenblatt 1908, Nr. 7.

wird aber dadurch beträchtlich eingeschränkt, daß nicht mit Sicherheit nachzuweisen ist, daß Wagner eine dieser Stellen gekannt hat, so daß sie bewußt oder unbewußt ihm hätte vorschweben können.

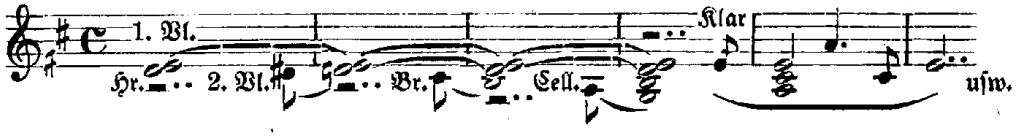
Vielleicht darf aber zur Vorbildfrage nicht so sehr des Motivs 2 als vielmehr der ganzen einleitenden Takte des Tristanvorspiels auf ein Werk hingewiesen werden, von dem nicht nur feststeht, daß Wagner es gekannt, sondern auch, daß er es hoch geschätzt hat und das er u. a. in seiner Abhandlung „Über die Ouvertüre“[1] würdigt — die Oberonouvertüre. Wie von andern großen Männern (Goethe: Tasso, Kranzmotiv) wissen wir auch von Wagner, wie unauslöschlich gerade Jugendeindrücke haften. Die geisterhaften leeren Geigenquinten, das langgezogene a' der Oboe, die den Knaben erschütterten[2], finden wir in den Ouvertürenanfängen zum Holländer und Rienzi (Trompeten-A) wieder. Analoges scheint mir für Oberon/Tristan festzustellen sein. Hier haben wir in den Einleitungen im Grunde denselben Vorwurf: die Liebesklage; dieselbe Behandlung: zwei einander wiederholt gegenübergestellte sehr kurze Motive, davon beide Male das erste stark punktiert und dazu Solo, ohne Begleitung, beginnend. Sogar der erste Tristanakkord findet sich im vierten Oberontakt, wenn er sich auch anders auflöst, und auch die Art, wie sich im Oberon das d'' der 1. Violinen eine Quart über das Cello legt, erinnert lebhaft an $\frac{gis'}{dis'}$ des 3. Tristantaktes:



[1] Ges. Schriften I, Seite 243 ff. (194 ff.).
[2] „Mein Leben“, Ges. Schriften XIII, Seite 40.



Man darf aber noch weiter gehen. Als Überleitung zu dem der Hüonarie entnommenen Thema „Jetzt gießt sich aus" erscheint ein kanonischer Einsatz der Streicher, der sich als Umkehrung des ersten Hornthemas erweist. Also selbst die Umkehrung des so starke Verwandtschaft zeigenden ersten Themas ist beiden Werken gemein.



Trotz alledem erscheint aber im Tristan das Material so von persönlichem, neuem Geist durchtränkt, daß eine bewußte Benutzung des Oberonschemas nichts Anstößiges hätte; ja, die gewollte Analogie scheint mir hier wahrscheinlicher als eine unbewußte Übernahme, wie sie Wagner etwa im Tannhäusermarsch unterlief.

Über den weiteren Verlauf der Einleitung ist wenig mehr zu sagen. Motiv 3, das keinen wesentlich andern Charakter hat, als Motiv 2, hat eine besondere Numerierung für die Thementafel nur erhalten, weil seine Form den späteren Neubildungen aus dem Stammotiv 2 noch ähnlicher ist, als dieses selbst. Daß die Engführungen von 3 mit 1a in Takt 11 ff. bisher übersehen worden sind, ist schon gesagt worden.

Hauptteil

I

Takt 17—43,3

Der nun folgende Abschnitt steht unter dem Zeichen der Diatonik. — Ein gewaltiges vollstimmiges Crescendo, in einem ff gipfelnd, unterstreicht den Kontrast zu der bisherigen gedämpften Chromatik schwacher Sologruppen. Das so eingeführte Motiv 4 durchbricht die bisher alleinherrschende Chromatik in einem durch Terzensprung gewonnenen Vorhalt der ganzstufigen oberen Nebennote mit Trugschlußverwendung. Über die Herkunft des Motivs aus Motiv 3 können wir nicht im Unklaren bleiben. Seine beiden ersten Noten zeigen ihre Herkunft aus den in Takt 15/16

selbständig gewordenen Ausgangsnoten des Motivs 3. Im übrigen ist Motiv 4 das erste aus der langen Reihe von Umbildungen, die Motiv 2 über Motiv 3 erfährt und für die man am besten ein Grundschema (3a) zugrunde legt. Ein Blick in die Tafel I zeigt, daß diese Neubildungen die erste Dreiachtelnote meist völlig abstoßen, oder aber in einzelne Achtel (Sechzehntel) auflösen, während das 4.—6. Achtel durchweg diatonisch — die Chromatik ist gebrochen! — die bisherige ansteigende Richtung beibehalten. Der Zweinoteninhalt des zweiten Taktes ist geblieben, der Wert der beiden Noten und ihre Gestaltung untereinander und in Beziehung zum ersten Motivteil ist je nach dem Affektgehalt stark verschieden. In diesen zweiten Takt ist der Schwerpunkt der Variation und somit auch des Affektes gelegt — während die vorausgehenden drei Achtel fast auftaktmäßig erleichtert erscheinen.

Nun folgt in Takt 18,4—22,2 eine zusammengehörige Gruppe von drei Motiven (5, 6, 7). Zwar stellt jedes für sich eine besondere Umwandlung des Schemas 3a dar, doch sind sie durch eine skalaartige Aneinanderreihung der ersten drei Motivnoten aufeinander aufgebaut und zu einem Ganzen zusammengefaßt. Außerdem finden wir — das einzige Mal im ganzen Vorspiel — einen Abschluß durch eine (bei den späteren Wiederholungen wegfallende) Kadenz (22,3—23,3), während sonst Motiv auf Motiv ohne jedes Zwischenwerk folgt.

Im Motiv 5 begegnen wir einem der wichtigsten Motive des ganzen Werkes. In der charakteristischen zweiten Motivhälfte ist die erste Note eine Wiederholung der letztvorangegangenen, daran schließt sich eine absteigende Sept, die wir als Umkehrung der uns bereits bekannten steigenden Sexte ansprechen müssen. Diesen Septschritt finden wir dann in Motiv 6 zur Sekunde eingeebnet, den Rhythmus durch Erleichterung der Wiederholungsnote abgewandelt. Ein verwickeltes Gebilde ist Motiv 7: Anfangs dem in 5 (und 6) verwendeten Schema folgend, biegt es, den Septimenschritt zur Quint verflachend, mit entschiedener Wendung in die Bahn des Motivs 1, das nun zum ersten Male sich als zeugungskräftig erweist, aber auch wie 2 seine chromatische Färbung eingebüßt hat. Der absteigende, Motiv 1 folgende Teil unseres Motivs (7a) entlehnt den Rhythmus aus 3a, das gleiche tut die angehängte Kadenz (7b).

Motiv 8 gehört zur Gruppe des Motivs 1. Es besteht aus zwei homogenen Teilen (a und b), die sich zueinander verhalten wie Motiv 5 und 6; b ist das eingeebnete a.

Eine Auflösung des Motivs 3 in chromatische Sechzehntel läßt Motiv 9 entstehen. Im übrigen ist es Motiv 4 am nächsten verwandt, doch hat es statt der oberen die untere Nebennote.

Motiv 10 gleicht in Teil a dem Motiv 5a, Teil b ist wie Nr. 3, aber diatonischer gestaltet. Die erste und letzte Motivnote sind aus der Thesis in die Arsis hinübergebunden, dadurch entsteht bei der sequenzartigen Wiederholung ein synkopisches Gebilde (10c). — Gleichzeitig mit dem Motiv erscheint Motiv 1a in Engführung.

In Motiv 11 haben wir eine erstarrte Form des Motivs 7.

Wie Motiv 7 schöpft auch Motiv 12 aus 1 und 2 zugleich. Der — synkopische — Terzschritt des Anfangs läßt die Herkunft aus der veränderlichen Sexte schon durch seine spätere Dehnbarkeit erkennen (kleine Terz in Takt 30 und 50, große Terz in 32, 52, 53, Quart in 54, 55), die abschließende Abwärtswendung macht die Herkunft des Motivanfangs aus 1 noch deutlicher, dem Schluß liegt das Schema 3a zugrunde.

Als Fortsetzung der mit Takt 26 einsetzenden Kontrapunktik chromatischer Motive (1a und 11) haben wir nunmehr in Takt 33—36 eine neue chromatische Unterströmung festzustellen, wodurch sich der ganze Komplex der Takte 26—36 als Mittelstück aus dem sonst homophon gehaltenen I. Hauptteil und seinen diatonischen Motiven abhebt.

Diese Chromatik (Tafel II, 1), die sich unter der Wiederholung der Takte 19, 4—22,3 in den Takten 33—36 im Basse hinzieht, zerfällt in einen aufsteigenden und einen absteigenden Ast, erstere mit dem Rhythmus , letztere . Die Tendenzen von Motiv 1 und 2 scheinen hier vereinigt, und auch im Rhythmus werden wir an sie erinnert: die absteigende nähert sich dem Rhythmus von 1a: – ⏑ –, während das gleichmäßige Aufsteigen vielleicht in etwa mit dem egalisierten Rhythmus von 3a ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ in Parallele gesetzt werden darf, gegen den sie allerdings eine erstarrte Form darstellt. — Da diese chromatische Arabeske nur eine Reihe aneinander gefügter Halbtöne in einem starren Rhythmus, ohne melodische Linie, auch ohne festbemessenen Umfang (wir treffen sie später in wesentlich verlängerter Reihe wieder) ist, so glaubte ich ihr nicht den Namen Motiv beilegen zu sollen, ebensowenig wollte ich sie in die Reihe der anderen Motive einordnen, sondern habe sie mit einigen ähnlichen, verwandten Gebilden, die noch auftauchen werden, in einer besonderen Übersicht (Tafel II) zusammengestellt.

Den dritten, wieder homophonen Unterabschnitt des I. Hauptteils leitet Motiv 13 ein, eine Neubildung aus Schema 3a, auffallend durch die scharfe Melodiebrechung in der unteren Vorhaltsnote. In responsorienartiger Wiederholung erklingt es viermal, darauf in gleicher Weise zweimal Motiv 5.

Wenn wir uns nun über den Affektgehalt der so formal erläuterten Themen Klarheit verschaffen wollen, so springt der Umstand ins Auge, daß sich in den meisten Motiven auf der Arsis der zweiten Hälfte ein Vorhalt findet, der für den Ausdruck des ganzen Motivs und somit auch des Affektgehaltes von größter Bedeutung ist[1].

Wollen wir daher zu einer richtigen Hermeneutik gelangen, so ist es unumgänglich notwendig, zunächst die affektlichen Eigenschaften des Vorhaltes in seinen verschiedenen Formen zu erörtern. Da dies systematisch, und ohne zu Wiederholungen zu kommen, nur in größerem Zusammenhange erfolgen kann, so ist der Affektdeutung des Vorhalts ein besonderer Exkurs gewidmet, der nun zunächst folgen möge.

Affektliche Bedeutung des Vorhalts.

Die Deutung des Charakters des Vorhaltes muß für die Hermeneutik von besonderer Bedeutung sein, da er eines der wichtigsten Ausdrucksmittel der neueren Musik bildet.

Gleichwohl fehlen bislang noch systematische Untersuchungen über die ästhetischen Wirkungen des Vorhaltes und deren Ursachen, wie auch seine verschiedenartigen Gestaltungen nach der technischen Seite wohl kaum in dem Maße Beachtung gefunden haben, wie man hätte erwarten sollen. Am feinsinnigsten spürt nach dieser Seite Riesch[2]

[1] Man vergleiche hierzu auch Berlioz' Urteil über das Tristanvorspiel: Gesammelte Schriften, übers. von R. Pohl, Leipzig 1877, 5. Bd. Seite 353 (A travers Chants).

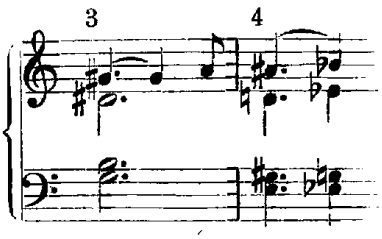
[2] H. Riesch, Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrh. Leipzig 1900, bes. S. 40 ff.

dem Vorhalte nach, doch hat er leider das Ästhetische nicht in den Kreis seiner Betrachtungen einbezogen. — Wo andere dies versuchten, beschränkten sie sich auf allgemeinere, oft mehr oder weniger banale Charakterisierungen, wie etwa Schreyer[1] „der hauptsächliche Zweck des Vorhalts ist, den musikalischen Ausdruck zu erhöhen . . . er ist eine Ausschmückung der Melodie", oder man begnügte sich mit Gelegenheitsresultaten und Einzelergebnissen, wie der „schwärmerischen Sexte", des „sentimentalen Unterhalbtons der Terz" oder der „leidenschaftlich empfindsamen lydischen Quarte" vor dem Durdreiklang, die Eugen Schmitz[2] zusammenstellt. — Auch die Psychologie hat dies Gebiet bisher nur gestreift, wie denn auch Wundt[3] zugibt, daß überhaupt „die Analyse der Gefühlstöne der Klangempfindungen, besonders auch in ihren Beziehungen zu der ästhetischen Verwendung der Klänge, fast noch ganz eine Aufgabe der Zukunft" ist. Immerhin ist dies Gebiet schon in Angriff genommen; so legte Sartorius[4] Ergebnisse über den „Gefühlscharakter einiger Akkordfolgen und seinen respiratorischen Ausdruck" vor, die allerdings für den Vorhalt im Besonderen nur zum geringen Teile in Betracht kommen.

Bei dieser Sachlage ist es wohl angebracht, zu versuchen, einige Grundlinien zu ziehen, die über die Komponenten der ästhetischen Wirkung des Vorhalts zu größerer Klarheit kommen lassen. Wir können den Vorhalt als einen in die melodische Linie eingeschalteten Widerstand ansehen, wir finden in ihm und seiner Auflösung, wie schon die Benennungen sagen, Spannung und Lösung des Affektes.

Die Komponenten der Vorhaltswirkungen sind eine horizontal verlaufende, melodische und eine vertikal sich auswirkende, akkordliche. Die letztere tritt schon mit dem Erklingen des Vorhaltes durch das sich ergebende Klanggebilde ein, die melodische kann aber erst zur Geltung kommen, wenn die Hauptnote, die Auflösung, erklingt oder mit Sicherheit vorausgenommen werden kann; denn erst dann erfassen wir den Vorhalt klar als solchen und erkennen, in welcher Stimme er auftritt.

Gleich die ersten Takte des Vorspiels sind für die Erkenntnis der doppelten Wirkungsmöglichkeiten lehrreich. In den Vorhalten der Takte 3 und 4 tritt die akkordliche Wirkung sofort ein, schon mit dem ersten Achtel der beiden Takte reagieren wir auf die Akkorde; die melodische Wirkung kann sich aber erst einstellen, wenn wir hören, wie das gis' sich nach a', das ais' nach h' auflösen. Würde Takt 4 wie folgt lauten:

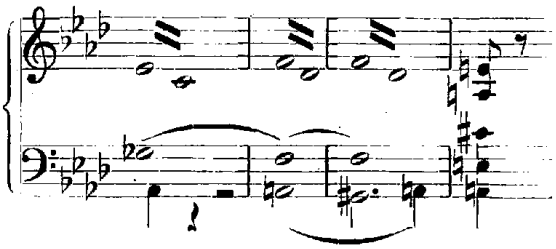


so wäre während der Dauer des ersten Taktakkords für das Ohr nicht das Mindeste verändert, weiterhin zeigte uns aber die zweite Harmonie im Gegensatz zur Originalfassung nicht das ais' als Vorhalt zu h', vielmehr wäre nun der erste Akkord der Dominantseptimenakkord von dis mit der alterierten Quinte, nämlich e' statt eis'.

[1] Joh. Schreyer, Lehrbuch der Harmonie . . . Leipzig 1919, S. 24 f.
[2] Eugen Schmitz, Musikästhetik, Leipzig 1915, S. 88.
[3] Wilh. Wundt, Grundzüge d. physiol. Psychologie, 1910, II. Band S. 337.
[4] H. Sartorius im 8. Band der Psychologischen Studien v. Wundt, S. 1—46.

Oder nehmen wir folgendes originales Beispiel aus dem ersten Aufzug:

B 35,1; P 113



Hier sehen wir mit größter Deutlichkeit, wie einstweilen nur die akkordliche Wirkung sich geltend machen kann. Wir wittern zwar den Vorhalt, können aber nicht erkennen, wo er ist: Wird das des' des 2. Taktes sich nach c', oder das A nach As sich auflösen, werden wir nach Fdur oder nach Desdur kommen? Schließlich tritt keines von beiden ein, sondern ein Unerwartetes: A und des' (= cis') bleiben, und f' geht nach e', wir gelangen nach Adur.

Sind wir uns so über das Wesen der beiden Wirkungsmöglichkeiten klar (melodisch und harmonisch), so können wir zu ihrer Einzelbetrachtung übergehen.

Für die melodische Seite ergeben sich folgende Gesichtspunkte:

1. Ist der Vorhalt die obere oder die untere Nebennote?
2. Welches ist die vorherige Richtung der Melodie- und Affektlinie?
3. Ist der Tonschritt ein ganzer oder ein halber?

Punkt 1 und 2 müssen im wesentlichen zusammen behandelt werden. Zunächst betrachten wir, um dem Wesen des Vorhaltes näher zu kommen, die ihn enthaltende Melodie, indem wir den Vorhalt fortfallen, also sofort die Hauptnote eintreten lassen, und vergleichen dann den Unterschied, der sich im Affekt ergibt, wenn der Vorhalt wieder hinzutritt. Wir müssen daher vorab zur Klarheit darüber gelangen, welchen Affekt wir in der vorhaltlosen Phrase feststellen können, ob er sich in steigender oder fallender Entwicklung befindet; letzteres wird meist mit der Richtung der Melodie übereinstimmen. Der Vergleich wird dann zeigen, daß bei steigender Affektentwicklung und Melodierichtung der melodischen Phrase der Vorhalt der oberen Nebennote die positive Affektrichtung verstärkt, einen Plusstand gegen das Affektniveau darstellt, das in dem Akkord seiner Auflösung erreicht wird. — Der Vorhalt der unteren Nebennote wird aber eine Hemmung, Verzögerung oder sogar einen vorübergehenden Umschlag in dieser Entwicklung hervorrufen, einen Minusstand gegen das Affektniveau der Auflösung bedeuten.

Umgekehrt wird bei fallender Affektentwicklung und Melodierichtung die untere Nebennote den Plusstand in diesem negativen Sinne bedeuten, die obere dagegen die Hemmung.

So ergibt sich aus der melodischen Linie ganz von selbst eine Affektkurve, die mit dieser zusammenfällt, und wir können den Affektstand der Auflösung als Normalwagerechte durch sie ziehen.

Fassen wir die so gewonnenen Ergebnisse zusammen, so gibt die obere Nebennote uns eine positive, aktive, handelnde Entwicklung der Affekte in Richtung von Kraft, Zuversicht, Freude, Zorn usw., die untere eine negative, passive, leidende, Schwäche, Zweifel, Trauer, Mitleid und dgl. Oder noch allgemeiner liegt im oberen Vorhalt eine Steigerung, ein Überquellen, ein volles sich Ergießen in die Auflösung,

der Vorhalt von unten bedeutet eine Hemmung, einen Mangel, ein sich Heranringen an den Stand der Auflösung. Oder wenn wir den oben gewählten Vergleich des Widerstandes heranziehen, so geht die Affektwelle des oberen Vorhaltes aufschäumend darüber hinweg, die des unteren drängt sich mühsam darunter her. —

Mit dieser Erscheinung verbunden ist der scheinbare Gegensatz, daß in der Auflösung des Vorhaltes von oben ein Diminuendo sich ausprägt, in dem von unten nach oben aber ein Crescendo; im ersteren Vorhalt hatten wir die Erfüllung, im letzteren liegt eine Erwartung.

Zu Punkt 2 sei noch ergänzend erwähnt, daß je stärker die Melodiebrechung ist, desto mehr auch der Vorhalt hervortritt, also in steigender Linie die untere, in fallender die obere Nebennote. Es ist dies aber mehr ein sekundäres Moment, dessen Erscheinung sich übrigens auch sinnfällig in der Melodiekurve ausprägt.

Bildet der Vorhalt die Wiederholung des letzten Melodietons (also weder Steigen noch Fallen der Linie), so kommt eine dem Wesen der Wiederholung entsprechende unterstreichende, bestätigende Wirkung zustande.

Punkt 3, die Größe des Vorhaltschrittes, ergänzt die zu 1 und 2 gewonnenen Ergebnisse. Das Naturgemäße scheint zu sein, daß der größere Tonschritt ($^1/_1$ Ton) den Unterschied gegen das Affektniveau der Auflösung auch größer erscheinen läßt, als der kleinere ($^1/_2$ Ton). Dies trifft auch für die obere Nebennote zu, denn die Schilderung des Positiven, des Überschusses an Kraft nimmt an Eindringlichkeit zu, wenn die breite Überfülle betont wird (Ganzschritt), das Negative gewinnt aber durch die scharfe Nebeneinanderstellung an Prägnanz (Halbschritt). So ist denn auch zu beachten, daß der Vorhalt von unten durchweg halbtonig, der von oben in der Mehrzahl ganz ist.

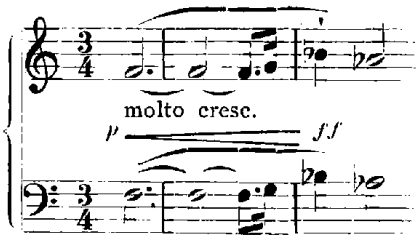
Nachstehend sind die Motive des Vorspiels, welche in der ersten Note ihres zweiten Teils, also der ersten hinter dem Generaltaktstrich, der sich auf Tafel I durch alle aus Motiv 2 gebildeten Varianten zieht, einen Vorhalt aufweisen, nach diesen Gesichtspunkten zusammengestellt. ($^+$ und $^{++}$ beziehen sich auf die dort in gleicher Weise gekennzeichneten Noten.)

obere Nebennote ganztonig: 4, 6, 7, 14, 16, 20,
halbtonig: 8^+ und 8^{++}, 16 (Takt 71), 7 (Takt 101),
untere Nebennote ganztonig: ——,
halbtonig: 2, 3, 9, 10, 12, 13, 15,
Tonwiederholung: 6, 7^+, 8^{++}, 12.

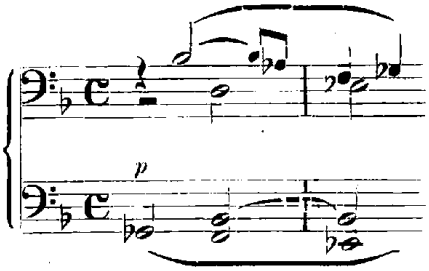
Die oberen Nebennoten haben gemeinsam die Abgabe eines Affektüberschusses, die unteren das sich Heranarbeiten an das Niveau des Hauptakkords; 13 und 15, die eine stark gebrochene Melodieführung haben, zeigen das Eintreten in den Minusstand des Affektes im Augenblick des Erklingens des Vorhaltes. Motiv 15 ist übrigens eine fallende Tonfolge mit positiver Affektrichtung, die Abwärtsbewegung ist lediglich durch den voranaegangenen 32stel-Lauf bedingt. Auch die sequenzartig steigende Wiederholung zeigt die positive Entwicklung. — Die ganzstufige untere Nebennote ist nicht verwandt.

Diese ausschließlich dem Vorspiel entnommenen Beispiele sind zweckmäßig noch durch folgende erst später sich einstellende Umformungen des Motivs 2 zu vervollständigen:

B 56,3; P 186



B 168,3; P 678



das erste zeigt aktive Entwicklung (Isoldens Rache), das zweite passive (Markes „Wohlwollen"; vgl. Wagners Brief an Porges[1] 15. 5. 1867).

Die oben entwickelten Gesichtspunkte gelten natürlich in erster Linie „ceteris paribus". Es müssen daher bei Hinzuziehung der Beispiele Ungleichheiten entsprechend berücksichtigt werden, so bei Motiv 4 fortissimo und $^3/_8$-Wert gegen Motiv 13 piano und $^1/_8$-Wert.

Wir wenden uns nunmehr den vertikalen Wirkungen, die also in den Akkorden liegen, zu.

Daß durch den Vorhalt ein vom Akkord der Auflösung verschiedenes Gebilde entsteht, leuchtet ohne weiteres ein. Ob wir es als selbständig, als besonderen Akkord gelten lassen wollen oder eben nur als Vorhalt, als vorne an den Akkord angefügten Fremdkörper, scheint gleichgültig, wenigstens was seine Affektdeutung angeht, denn wir deuten nur das, was wir hören. Und doch ist es von Wichtigkeit. Es sind nämlich folgende Möglichkeiten vorhanden:

1. Wir fassen den mit Eintreten des Vorhalts erklingenden Akkord selbständig auf, den Vorhalt als seinen integrierenden Bestandteil; damit würde also dieser Akkord und die folgende Auflösung, jeder selbständig auf unser Gefühl wirken (vertikale Wirkung).

2. Wir nehmen die zu erwartende Auflösung bereits in Gedanken vorweg, erfassen also gewissermaßen sofort den Hauptakkord, hören schon die noch nicht erfolgte Auflösung im voraus und empfinden deren Affektinhalt vorweg, so daß eine eigene Akkordwirkung des Vorhaltes gar nicht zustande kommt (horizontale Wirkung).

Das erstere wird zunächst als das wahrscheinlichere erscheinen, es trifft ohne Zweifel oft auch ein. In Fällen wie dem zweiten Beispiel dieses Exkurses ist auch gar nichts anderes möglich, denn wir wissen ja nicht, wie und wo sich die Auflösung gestalten wird, können sie daher auch nicht vorwegnehmen. Solche Fälle sind in diesem Zusammenhange nur in Kürze zu erörtern; die besonders innige Verbindung, die nach unsern Begriffen den Vorhalt mit seiner Auflösung verknüpft, ist dann nur noch ein Begriff, der vom akkordtheoretischen Standpunkt zu bewerten ist: wir haben zwei Akkorde, die nach den Regeln der Kunst miteinander verbunden sind. Ja wir werden vielleicht zunächst uns geneigt fühlen, diesen Standpunkt als den überhaupt allein gültigen zu betrachten und die Möglichkeit einer Wirkung wie unter 2 angedeutet, abzuweisen. Dennoch scheint mir diese häufig vorzuliegen.

Die Lage wird nämlich oft die sein, daß für das Ohr nur eine Auflösung möglich oder zu erwarten ist, daß also der Hörer mit unbedingter Sicherheit sich sofort auf diese eine Auflösung einstellt und in ihrer Wirkung unwillkürlich und

[1] Porges a. a. O. Seite III.

unbewußt vorwegnimmt. So spricht auch Schönberg[1] von der „bekannten Wirkung gewisser ständiger, klischeeartiger Wendungen, deren befriedigende Auflösung vom Gedächtnis zugesichert und vom Gehör antizipiert wird".

Um zur Klarheit zu kommen, wollen wir die Verhältnisse so einfach wie möglich wählen und vom Durdreiklang und der ganzstufigen oberen Nebennote als Vorhalt ausgehen. Den Charakter der oberen Nebennote kennen wir bereits, den Affektinhalt des Durdreiklangs gilt es noch kurz festzulegen.

Wir betrachten ihn in drei verschiedenen Lagen, mit 1. der Oktave, 2. der Terz, 3. der Quinte in der Melodiestimme. Die Affektunterschiede sind recht erheblich. Im allgemeinen hat schon Dubitzky[2] die Unterschiede im Durdreiklang wie folgt zu charakterisieren unternommen: „Es ist nicht gleichgültig, ob in einem Akkorde als Oberstimme die feste Prim, die weichere Terz oder die unentschiedene Quinte erscheint". Vielleicht kommen wir aber am besten zur Erkenntnis der Wesensunterschiede, wenn wir ihre Verwendung in den Schlußbildungen betrachten, wo sie sich am freiesten auswirken können:

1 bringt hier den Eindruck der vollsten klaren Ausgeglichenheit und Entspannung hervor,

2 läßt demgegenüber das Fortbestehen eines gewissen Spannungsrestes empfinden,

3 löst diesen Rest zur höchsten Freiheit, hinaus aus aller Erdenschwere.

Gehen wir von der Terz (2) aus, so bedeuten die Oktave und Quint beide gemeinsam die völlige Entspannung, aber in entgegengesetzter Richtung: die Oktave zur gänzlichen Beruhigung in einem Punkte, die Quint zur schrankenlosen Ausstrahlung nach allen Seiten.

Eine Bestätigung dieser Affektdeutung finden wir, wenn wir daraufhin z. B. die Satzschlüsse der Beethovenschen Sinfonien und die Aktschlüsse bei Wagner ins Auge fassen. Weitaus am häufigsten ist der Schluß auf der Tonika; Abweichungen finden wir nur

Terz: Beethoven: III, 3; VI, 2; VIII, 1; IX, 3.
Wagner: Siegfried II.

Quint: Beethoven: Belege fehlen; (VII, 2 kommt, da Moll, nicht in Betracht).
Wagner: Rheingold, Tristan III, Götterdämmerung III, Parsifal I und III.

Diese Beispiele, verglichen mit den obigen Ergebnissen, ergeben eine Bestätigung: Die Terz bietet keine unbedingt abschließende Endwirkung, sondern läßt eine Fortsetzung erwarten. Besonders charakteristisch ist da der Schluß des 2. Siegfriedaktes, wo Siegfried dem Waldvogel folgt, in eine neue Welt hinein. Die Quint dagegen erhebt uns endgültig in Triumph (Rheingold) oder in die transzendentalen Höhen der Erlösung, Auflösung.

Als Beweis für die nähere Verwandtschaft zwischen Oktav und Quint gegenüber der Terz möge ihre Verbindung in Tristan I und Walküre III dienen. Ein Schluß auf der Terz am Ende eines ganzen Werkes kommt nicht vor.

Nachdem wir so über den Charakter der drei Lagen des Durdreiklanges Klarheit zu gewinnen versucht haben, lassen wir den Vorhalt der ganzstufigen oberen Neben-

---

[1] Arnold Schönberg, Harmonielehre, Wien 1911, S. 373.
[2] Franz Dubitzky, Der Charakter der Akkorde bei Wagner, ZIMG Jahrgang 14, Seite 194.

note hinzutreten. Wir bekommen dadurch jedesmal im Vorhalt ein Plus gegen den Affektstand, den wir soeben in den drei Akkordformen gefunden haben. (Um auch für die Terzlage den ganzstufigen Vorhalt zu erhalten, müssen wir allerdings in der Praxis den entstehenden Trugschluß mit in den Kauf nehmen oder den Dreiklang der IV. Stufe wählen.) Lassen wir nun diese drei Akkordfolgen auf uns wirken, so empfinden wir, daß die Vorhalte in uns nur das der oberen Nebennote eigene Gefühl des Überquellens in Verbindung mit denselben eben festgestellten, dem betreffenden Durdreiklang eigenen, Affektwirkungen hervorbringen; von einem neuen, fremden Affekt, herrührend aus einem durch Hinzutreten der Vorhaltnote zum Dreiklang etwa zu konstruierenden Septimen- oder Nonenakkorden verspüren wir aber nichts. Selbst die beim Sextvorhalt entstehende Scheinkonsonanz des Sextakkordes wird uns nicht bewußt.

Zu der bestehenbleibenden näheren Verwandtschaft zwischen Oktav und Quint gegenüber der Terz kommt jetzt noch hinzu, daß die Dissonanz der Sexte und Sekunde gegen die Nachbarintervalle immer 1/1 Ton bleibt, während die Quarte gegen die Terz mit 1/2 Ton dissoniert, also — im Übrigen gleiche Lagen vorausgesetzt — ungünstigere Schwingungsverhältnisse ergibt. Auch dies wird mitbestimmend für die gebundenere Wirkung sein. —

Die Tristanmusik bietet nun im Vorspiel für die ganzstufige obere Nebennote in Verbindung mit dem Durdreiklang den Fall der Quart vor der Terz (Motive 4 und 14 der Tafel I, Beispiel 1 und 2 der Tafel III). Wir haben aber auch Umbildungen dieses Motivs mit den Vorhalten der Sext und None. Wir entnehmen sie dem Schlusse des ganzen Werkes, Isoldens Verklärung, den Takten 20/18 vor dem Schluß (Beispiel III, 3) und 9/7 vor dem Schlusse (Beispiel III, 4). Bei den Vorspielmotiven gelangt ein machtvolles Sehnen zwar zum Überströmen, aber nicht so, daß die Gefühlsentladung zur völligen Befreiung führte, die hohe Spannung bleibt auch weiter bestehen; dagegen empfinden wir die befreiende Wirkung bei der Sext in der Schlußszene, die Seele spannt weit ihre Flügel aus und entschwebt aller Last der Materie. Die in die Oktave ausklingende None endlich breitet das Gefühl vollkommener Beruhigung, endgültigen zum Stillstand Kommens über das Ganze.

Wir sehen aus der Gegenüberstellung dieser vier Fassungen des Motivs, daß es kein Zufall ist, wenn im Vorspiel nur der Quartvorhalt verwendet worden ist. An den Stellen, wo wir ihn finden, soll eben alles noch in der Spannung des Leidenschaftsaffektes befangen bleiben. Auch die eruptive Wirkung, die hier der Trugschluß hinzubringt, die in ihrer Wirkung doch eher nach der befreienden Richtung liegt, vermag das nicht zu verwischen. — Das Gefühl der Befreiung darf erst durchbrechen, nachdem die Liebenden den Bann gesprengt haben, und so erfolgt der Übergang zur Sext im Vorspiel zum 2. Akt. Die Form Sext/Quint bleibt nun vorherrschend. Erst ganz am Ende des 3. Aktes, wenn die Leidenschaft völlig abgeklärt, „ertrunken, versunken" ist, nimmt das Motiv die entschiedenste Form der Beruhigung: None zur Oktave an.

Die zweite Form (Sext/Quint) weist einige Zwischenstufen auf, die gleichfalls auf Tafel III, Beispiele 5 und 6 verzeichnet sind. Bei ihnen tritt in der Sequenz der Durdreiklang als Sextakkord auf; hierdurch hebt sich das lebenskräftigere, warmblütige Element hervor, welches dann in Beispiel 3 einer transzendentaleren Färbung

weicht. (Ich stimme hier nicht mit Dubitzky überein, der dem Sextakkord allgemein einen weicheren Charakter als der Grundform zuschreibt[1], und die Entwicklung dieses Motives scheint mir Recht zu geben.)

Im 2. Akt findet sich das Motiv vorübergehend auch ohne Vorhalt (Beispiel III, 7). Hier leitet es die aller Leidenschaft entkleidete, asketische Aufforderung Tristans an Isolde, ihm in den Tod zu folgen, ein. Aus dieser Fassung erkennen wir, welche Affektfülle der Vorhalt überhaupt erst in das Motiv hineingebracht hat.

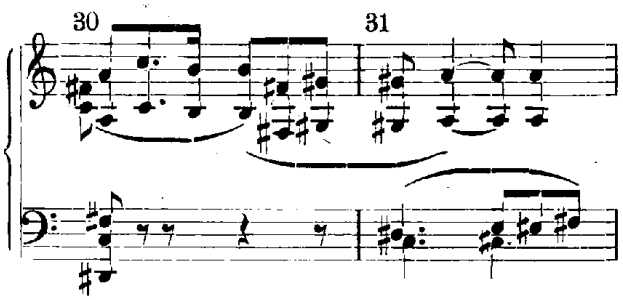
Eine interessante Parallele zu diesen Tristanmotiven, eine Reminiszenz im Quintett der Meistersinger (Beispiel III, 8), möge das Bild noch ergänzen. Wir haben hier bei + den Vorhalt der Quarte über dem Molldreiklang und darauf bei ++ über dem Durdreiklang. Während bei dem letzteren die Wirkung natürlich die gleiche ist, wie in den entsprechenden Quartbeispielen des Tristan, finden wir für den Vorhalt über dem Molldreiklang eine Gefühlsfärbung, die eher eine Annäherung an den Nonen- und Sextvorhalt bedeutet; sie ist klarer, freier, ohne das Brünstige des Quartvorhaltes über dem Durakkord.

Es bleibt uns hier die Wahl, die Umfärbung auf den anders gearteten Charakter des Molldreiklanges allein zurückzuführen oder aber auch in Betracht zu ziehen, daß die Dissonanzverhältnisse der Quart im Molldreiklange identisch sind mit denjenigen von Sext und Sekunde im Durdreiklang, denn jetzt dissoniert auch die Quart mit 1/1 Ton als kleinster Differenz. — Die Wirkungsähnlichkeit kann aber auch darin liegen, daß wir den Vorhalt as'/ges' nicht als Quart/Terz auf es moll, sondern als None/Oktave in Ges dur auffassen, also nicht akkordlich, sondern tonal empfinden, so daß das horizontale Moment auch von dieser Seite beleuchtet überwiegen würde.

Schalten wir aber das im engeren Sinne nicht hierher gehörende Meistersingermotiv aus und ziehen den Schluß aus den betrachteten Tristanabwandlungen des Motivs, so finden wir bestätigt, daß in ihnen für den Vorhalt eine akkordliche Sonderwirkung nicht zustandegekommen ist, vielmehr eine Vorwegnahme des Hauptakkordes erfolgte, da unser Ohr, durch die Erfahrung geübt, die tatsächlich eintretende Auflösung als die einzig zu erwartende schon hörte, bevor sie erklungen war. — Hier können wir vielleicht ein Ergebnis von Sartorius[2] heranziehen, obgleich im allgemeinen solche Untersuchungen, die einen andern Endzweck haben, für die angewandte Ästhetik ein sehr sprödes Material sind, zumal sie auch den Charakter der Akkorde isoliert und nicht im Verbande einer lebendigen Phrase ergründen wollen. Sartorius schreibt von der Wirkung einer Akkordfolge e' gis' c''/e' gis' h', daß „hier allgemein eine eigenartig einförmige Grundstimmung angegeben" worden sei. In diesem wenn auch für uns mageren Ergebnis scheint eine Bestätigung dessen zu liegen, daß eine Vorwegnahme der Auflösung des c'' nach h' mit gleichzeitiger Erfassung der Durkonsonanz die „einförmige Grundstimmung" hat entstehen lassen. —

Eine ausgesprochen vertikale Wirkung ist aber bei Motiv 12 (Vorspiel Takt 30/31) festzustellen:

[1] a. a. O. Seite 196.
[2] a. a. O. Seite 15.



wir haben hier im ersten Achtel des zweiten Motivtaktes zwei Vorhalte: gis' vor a' und im Tenor dis vor e. So erscheint der Doppelvorhalt vor dem Sextakkord a moll als Scheinkonsonanz Gis dur. Die dann folgende Auflösung vorwegzunehmen, ist hier kaum möglich, vielmehr wird das Ohr die Scheinkonsonanz zunächst als Konsonanz auffassen und als ruhig und ausgeglichen empfinden, wobei der Sextakkord noch einen Unterton von Kraft gibt. Durch die dann sich aber einstellende Entwicklung, die Weiterführung nach a, erscheint der alte Akkord plötzlich schwankend und matt. Das Moment des Schwankenden läßt sich daraus erklären, daß die Stütze der Gis dur-Konsonanz sich als trügerisch erweist, hierin ist eine akkordliche Wirkung, die eine Umstellung in uns erforderlich macht, zu erblicken; das Charakteristikum der Mattigkeit können wir durch die eingeschaltete untere Nebennote erklären, es ist dies die melodische Wirkung. —

Hiermit scheinen mir die oben aufgestellten Hauptgesichtspunkte für die Deutung des Vorhaltes im Prinzip genügend beleuchtet. Daß mit diesen Richtlinien nicht die sämtlichen Faktoren, die bei der Vorhaltwirkung mitsprechen, erfaßt sind, ist einleuchtend. Es sei nur an die modulatorischen Momente, die sich oft geltend machen und die wir auch schon in dem Trugschluß der lydischen Quarte erwähnten, erinnert, oder auf die Richtungsbedingungen hingewiesen, die durch Sequenzen und Analogiebildungen entstehen können. Es kam hier nur darauf an, zu versuchen, einmal einige Hauptmerkmale hervorzuheben, die auf alle Einzelfälle mit Aussicht auf Erfolg, auf Erleichterung der affektlichen Erfassung anwendbar sein dürften. Sie haben mir als Grundlage für die Affektdeutung der Vorhalte in den Vorhaltmotiven gedient, oder vielmehr sind sie das Ergebnis der mannigfachen Überlegungen bei deren Deutung. Wie weit sie sich bewähren, muß sich in der Zukunft herausstellen.

Wir wenden uns nunmehr der allgemeinen affektlichen Deutung der Motive des I. Hauptabschnitts des Tristanvorspiels zu.

Mit eruptiver Gewalt sprengt Motiv 4 die Fesseln. Nach machtvollem Drängen aus der Sehnsucht heraus der Erfüllung entgegen läßt der kraftstrotzende Vorhalt, der ungestüm eigenwillige Bahnen einschlagende Trugschluß das Liebesbegehren nun ungehemmt in breitem Strome sich ergießen.

Wie von einer mächtigen Woge getragen, breitet sich dies Gefühl in den Motiven 5—7 aus. Es ist, als ob nach einem Übermaß von Affekt, das die Zunge lähmte, nun die Lippen überfließen. Wie Beteuerungen klingen die Tonwiederholungen, und das sich ineinander Versenken findet in dem Septschritt nach unten seinen Ausdruck; gleichzeitig tritt damit eine gewisse Entspannung, ein „Versinken", ein. Diese Entspannung spricht auch aus Motiv 6, das, dem Motiv 5 sonst gleich, auf dem

schwächeren Fundament des Quartsextakkords steht und in die Sekunde abklingt. Motiv 7 setzt dies Ablaufen der Gefühlswelle fort, indem es wieder in das Sehnen (steigende Sept) und die Trauer (fallende Tonfolgen) zurückleitet, was auch in der Kadenz zum Ausdruck kommt. — So sehen wir in der Folge dieser in sich zu einem Ganzen gerundeten drei Themen ein Durcheinanderfließen von Steigerung und Nachlassen: das zuversichtliche Aufeinanderbauen der drei Motivanfänge suggeriert uns ein Zunehmen des Affekts, während der Einzelinhalt der Themen und die Weiterführung ein Abebben erkennen lassen.

Motiv 8 führt uns der Anfangsstimmung, des Motivs 1, noch näher, die allerdings durch die Diatonik aufgehellt bleibt. Es bedeutet eine nachschlagende, ausgleichende Welle zwischen der Leidenschaft der Gruppe 5—7 und der weichen, sich mit Motiv 10 anschließenden Stimmung, zu der uns Motiv 9 hinträgt, in die Höhe zwar, aber nicht mit der elementaren Kraft des Motivs 4, sondern mühsam, wie unter einer Last (lang sich hinziehende Halbschrittfolge und untere Vorhaltnote).

Nicht mehr im Freskostil des viertaktigen Crescendo (Takt 18—21), sondern mit wiederholtem Diminuendo, das sich nur in den verhaltenen Synkopen wie atmend, neues Leben einziehend, weitet, trägt das Cello das Motiv 10 vor. Die Bindung über die Arsis, das Fehlen der Tonwiederholung des Motivs 5 und das zarte sich wieder Emporranken zeigen uns ein in seiner Schwäche unendlich süß und sehnend gehauchtes sich Hingeben. Die wie mit Silberstift unter das Motiv gezogene Melodie von 1a färbt es noch elegischer.

Diese durch Motiv 1a schon hervorgebrachte Trübung verdichtet sich nun in dem unheildrohenden Motiv 11, das, sich vorwärtswälzend, alles Leben erdrücken, mit sich in den Abgrund reißen möchte.

Motiv 12 zeigt einen zwiespältigen Charakter. Der < Anfang mit dem durch einen kräftigen Bläsereinsatz unterstrichenen herübergebundenen Achtel und dem Terzschritt zeigt ein sehnendes sich Emporreißen, das aber nur zu schnell ermattet, so daß der Ausgang wenig kräftig klingt, wenn auch eine leise Zuversicht, das Streben, einen Ausweg nach oben zu gewinnen, vorhanden ist, der auch in der Weitung der kleinen Terz in die große bei der Wiederholung sich geltend macht. —

Im Baß tritt nun die oben beschriebene Chromatik II, 1 hervor. Sie ist nicht nur Fortsetzung, sondern auch Steigerung der aus Motiv 1a und 11 gebildeten Linie, der gewollte Gegensatz zu der diatonischen Melodik der Oberstimme. Die Kontraste der Diatonik und Chromatik werden hier noch stärker zum Ausdruck gebracht: waren eben die blasseren diatonischen Motive 10 und 12 mit einer Chromatik zusammengebracht, die noch eine melodische Linie aufwies (Motiv 1a und 11), so werden jetzt gerade die Motive, die wir als die lebenswärmsten unter den diatonischen kennen gelernt haben (5—7), ja die durch Verlegung in die obere Oktave und Übergang an die Holzbläser noch an Glanz gewonnen haben, nun mit der potenzierten, der melodischen Linie beraubten Chromatik kontrapunktiert. Es ist ein ausgesprochener Kampf, der sich so entwickeln muß, von dem wir in Takt 33—36 allerdings nur die Einleitung sehen.

Einstweilen bleibt die Diatonik siegreich und strömt wieder in reinem Fluß dahin. Allerdings hat das nun erklingende Motiv 13 einen zagenden, schüchtern

fragenden, nur leise hoffenden Charakter, gewinnt aber in der schon erwähnten „Zwiesprache" und Transposition in die Obersekunde an Zuversicht („belebend"), die in dem gefühldurchtränkten Motiv 5 noch zunimmt, so daß der erste große Abschnitt des Hauptteils durchaus hoffnungsvoll ausklingt.

Ein kritischer Rückblick auf die bisherigen Deutungsergebnisse für die in dem Abschnitt I auftretenden Motive läßt uns zunächst Motiv 4 betrachten. Ursprünglich hatte Wolzogen es als Tristanmotiv aufgefaßt (heute ist er davon zurückgekommen), zweifellos mit Rücksicht auf die äußeren Vorgänge bei

a) B 15, 1; P 47 „Dort den Helden",
b) B 17, 5; P 57 „(Tristan faßt sich schnell)",
B 18, 2; P 58 Zwischenspiel nach Tristans Worten „... traute Magd?"

Hier zeigt das Motiv uns aber die inneren Vorgänge, wie in Isolde (a) und in Tristan (b) die Affekte anklingen, Erinnerungen aufleben an das, was später Isolde erzählt: „Er sah mir in die Augen" B. 29,3; P. 92 (diese Stelle wird später zu besprechen sein). Wolzogens Charakterisierung „heroisch sich emporschwingend" scheint mir auch mehr eine Anpassung an den gewählten Namen, eher die Folge als der Grund der Benennung gewesen zu sein. — Trotzdem blieben die späteren Ausdeuter Wolzogen zum größten Teil treu, sogar Pfohl, der sonst oft selbständig charakterisiert, findet hier nur das Wort „pathetisches Tristanmotiv" (S. 52), und der Trugschluß wird ihm zum Symbol für den „Trug des Herzens" (S. 63). Cotard nennt es in Anlehnung an das Vorkommen vor dem großen Liebesgeständnis „motif de la passion desormais relevée" (S. 49) und Vogl empfindet es als „tiefes Atemholen und Weiten der Brust" (S. 81), kommt aber, um seine philosophischen Gedankengänge, die ihm offenbar die Hauptsache sind, nicht zu stören, nicht zur Auswertung des affektlichen Ergebnisses, wird sich der überwältigenden Kraft, die den wenigen Noten entströmt, nicht voll bewußt. Im Drama selbst kommt diese am stärksten als Einleitung des Geständnisses B. 75,4; P. 264 zum Ausdruck; eine ungemein reizvolle Umfärbung des Affektes finden wir bei B. 45,2; P. 146 (Brangäne zieht das Fläschchen hervor); eine Solobratsche bringt das Motiv in Form der Takte 93/95 des Vorspiels. Es ist hier wie in präraffaelitischer Schlankheit dem Fresko der Leidenschaftsglut entrückt, und malt doch das Liebesentzücken mit all seiner Beseeligung. (In der Umgebung des Vorspielschlusses wirkt es wieder in anderer Schattierung; hierauf wird noch zurückzukommen sein.)

Die Motive 5—7 sind allgemein als zusammengehöriges Ganzes aufgefaßt worden. Hierbei sind 6 und 7 fast ganz unberücksichtigt geblieben — mit Recht — da sie selbständig kaum auftreten (Motiv 6 finden wir allein B. 41,4, P. 134 „Ungemeint ..."), sondern Gefolgsleute des Motivs 5 sind. Motiv 5, das aber auch ohne dies Anhängsel oft verwendet wird, erweist sich als eines der wichtigsten Gefühlsmomente für den weiteren Bau des Dramas. Es hat die Bezeichnung „Blickmotiv" (Blick Tristans auf Isolde)" erhalten. Diese Benennung Wolzogens (S. 16) kann man sich als „Erkennungsmarke" gefallen lassen, und doch führt sie uns vom Kern fort, läßt uns nur den äußern Vorgang statt des innern Erlebnisses erfassen.

Als charakteristisches Beispiel sei die schon oben erwähnte Stelle B. 29,3; P. 92 „Er sah mir in die Augen" herangezogen. Zwei Takte vorher, „Sehr zurückhaltend", setzen die Holzbläser mit einem Motiv ein, das sich als das überschwängliche Motiv 4

zu entwickeln scheint, aber von gis″ nicht mit Trugschluß h″ gewinnt, sondern mit zweimaligem a″ entscheidend in Motiv 5 einbiegt, zugleich aber auf dem ausgehaltenen a″ abbricht (der Bindebogen im Bülowauszug von a″ nach dis′ ist direkt sinnentstellend). Nun setzen die vorher pausierenden Geigen ein, lediglich um die schon in das letzte a″ der Bläser eingreifende Singstimme zu stützen, die die Bläserphrase in die Versmelodie hineinträgt. Stimme und Geigen werden dann von der Solobratsche abgelöst, die die Motive 5—7 in der reinen Form vorträgt. — In diesen wenigen Noten ist der ganze innere Vorgang klargelegt: Isolde hatte den Entschluß gefaßt, „Herrn Morolds Tod zu rächen". (Man beachte B. 29,1; P. 91 das staccatissimo in der Singstimme „rächen", den Keim zu dem Charakteristikum der Umformung des Motivs 4 in Isoldes Rachemotiv.) Sie tritt mit gezücktem Schwert an das Lager Tristans, der blickt sie an, und da wandelt sich das mächtig in ihr wallende Rachegefühl, eine gewaltsame Revolution (Motiv 4), ein Kampf zwischen Haß und Mitleid entbrennt in ihr. Aber noch ist es nicht Liebe, sein Blick trifft sie zwar, lähmt durch seine Macht die rächende Hand, doch dringt er nicht bis in ihr innerstes Herz, die eintauchende Sept fehlt, die Bläser brechen auf dem langgehaltenen a″ — ab, und nur das Cello schlägt wie unbewußt eine Brücke im Baß zur Unteroktave der Melodieseptime. — Nun aber vollzieht sich doch das Wunder: Die Stimme nimmt das Motiv auf (wie wir wissen, ist der Übergang in die Versmelodie ein bei Wagner sehr bedeutungsvolles Moment) und in ihr erfolgt der Septimenschritt (zur Oktave abgeklärt — Liebe nicht aus Leidenschaft, sondern selbstlos, aus Mitleid), die Solobratsche führt die Melodie in jetzt ungehemmtem Fluß weiter: Isoldens Herz ist überwunden!

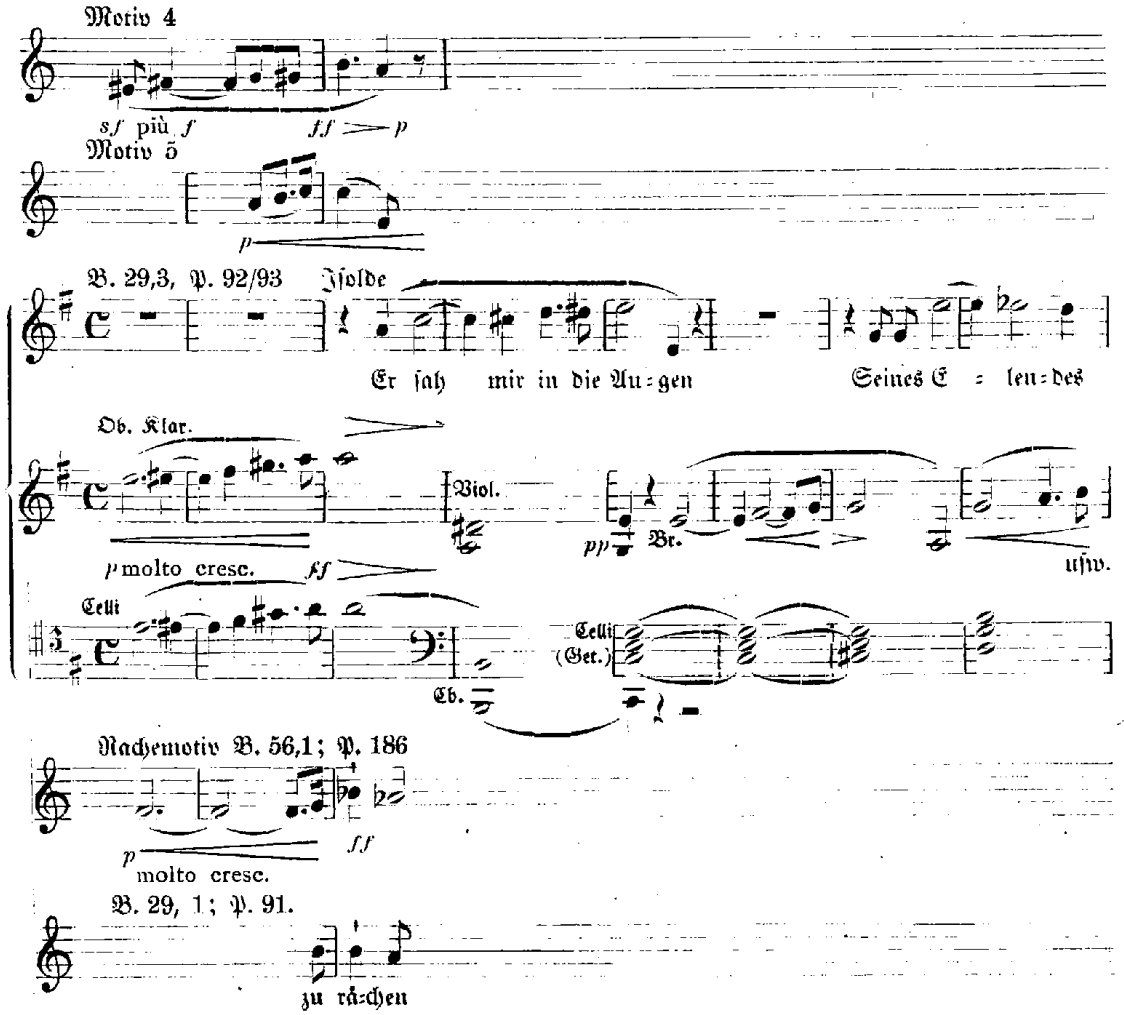
Nachstehend sind nebst den Motiven 4 und 5 die fraglichen Takte und auch das Rachemotiv mit seiner Keimzelle untereinandergestellt. Die Heranziehung des Rachemotivs zum Vergleich mit dieser für seine Genesis wichtigen Stelle macht die Betrachtung noch interessanter; man beachte besonders die Dehnung der Anfangsnote (s. Notenbeispiel nächste Seite).

Ein Wort noch über die Einführung des Motivs. Es erscheint nach dem Vorspiel zuerst B. 7,5; P. 20 „Wer wagt mich zu höhnen" in doppelter Engführung und dem ihm sonst fremden lebhaften Zeitmaß, dann B. 12,1; P. 39 „Von der Heimat scheidend", hier mit einer Art Umkehrung enggeführt. Beide Male soll es uns das Brüten Isoldens über der Erinnerung an jene Szene am Krankenlager, die sie dem Glück entgegenzuführen schien, veranschaulichen, doch wird niemand behaupten wollen, daß die Form so gewählt ist, wie man sie etwa von einem Leitmotiv alten Schlages erwarten und verlangen sollte: klarstes Hervortreten der melodischen Linie und unzweifelhafte Deutmöglichkeit aus dem Wort beim ersten Erklingen, um sich Ohr und Gedächtnis unvergeßlich einzuprägen. Wir sehen, daß wir es mit einer ganz neuen äußeren und inneren Gestaltung zu tun haben, es kommt Wagner vor allem darauf an, den richtigen Affektuntergrund zu geben. Er hat sich zwar für jeden Affekt einen gewissen Kern geformt, aber die dramatische Lage ist nicht immer so, daß die prägnanteste Form, die der Urform am nächsten steht, auch als erste in Erscheinung treten kann. (Schon bei Motiv 1a fanden sich ähnliche Verhältnisse.)

Die Einführung der Motive 4 (siehe die oben genannten drei Nachweise) und 2 (B. 9,2; P. 27 „O zahme Kunst") zeigen ein ähnliches Bild. Wir sehen also den

bewußten Verzicht Wagners auf die alte dem Erinnerungsmotiv entstammende Technik bei diesen subjektivierenden Motiven, den er nur deshalb wagen konnte, weil ihre Hauptwirkung in ihrem eigenen starken Affektgehalt begründet ist.

Über Motiv 8 und 9 ist nichts Besonderes zu sagen, wir finden sie sonst nicht mehr.



Das nun folgende Motiv 10 ist von Heintz (S. 12) und dann öfters als Motiv des „Liebeszaubers" bezeichnet worden, wohl nur aus Bedürfnis, ihm einen Namen zu geben. Cotard nennt es „Motif du breuvage d'amour" (S. 36), natürlich deshalb, weil es erklingt, als Brangäne das Fläschchen mit dem Liebestrank ergreift; Grunsky (S. 234) kommentiert es als „Weltenentronnen, du mir gewonnen". Das zarte Motiv erhält durch die Untermalung mit Motiv 1a eine elegischere Stimmung. Die Anwesenheit dieses Kontrapunkts ist bislang stets übersehen worden, doch ist der thematische Charakter schon wegen der zahlreichen oben nachgewiesenen selbständigen Verwendungen des Motivs 1a nicht zu bestreiten. Außerdem haben wir aber einen schlagenden Beweis dafür, daß Wagner die drei Noten tatsächlich motivisch und zwar als Motiv 1a aufgefaßt wissen will, in der Stelle B. 79,3 ff.; P. 283 ff. „Isolde! Weltenentronnen, du mir gewonnen", wo übrigens Tempo und

Dynamik das Motiv als wesentlich kräftiger und lebensvoller erscheinen lassen. Hier hören wir (vgl. nachstehendes Beispiel):

Motiv 10; Zuerst zweimal als Versmelodie Isoldens, dann fortgeführt durch 1. Fl., 1. Ob., 1. Kl. und 1. Vln. (ebenfalls zweimal, das letztere wieder mit der Singstimme).

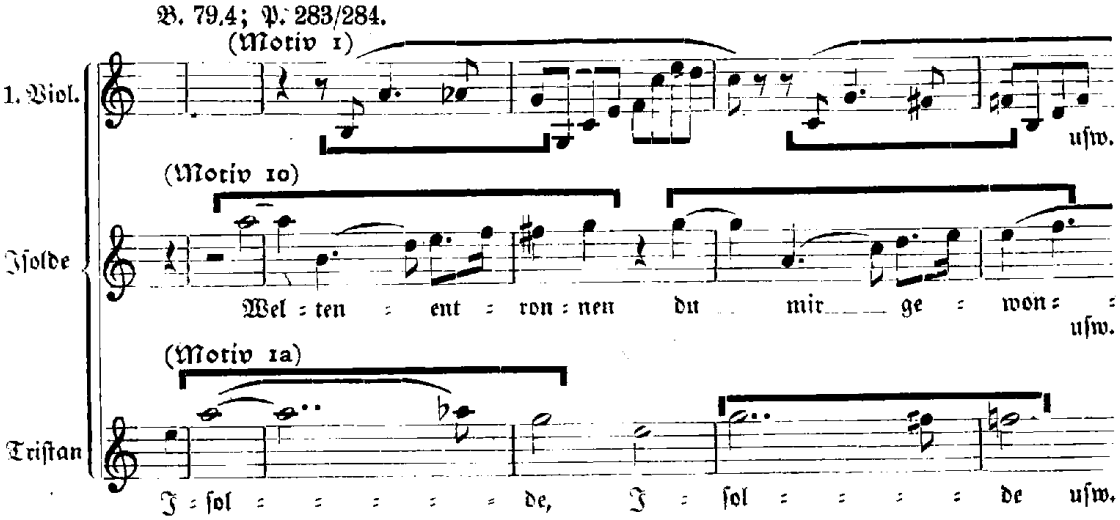
Hierzu als Gegenmelodie, genau wie im Vorspiel:

Motiv 1a: Zuerst zweimal als Versmelodie Tristans, dann fortgesetzt durch E. H., H. und Celli (ebenfalls zweimal).

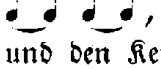
Und in dies Motiv 1a ist eingefügt das vollständige

Motiv 1: (die Sexte erscheint als Sept und Quint): zuerst zweimal 1. Vl., dann einmal H. und Vc., zuletzt Br.

Wir haben also das Bild des Vorspiels, nur mit Verstärkung des Motivs 1a durch das ausdrucksvollere Stammotiv 1. (Zugleich ist auch diese Stelle wieder ein Beleg für Wagners gewollte Verkoppelung der beiden Strömungen Begehren und Entsagen.)



Angesichts der ganz eindeutigen Sachlage ist es unverständlich, wie ratlos Grunsky trotz aller Begeisterung dieser Stelle gegenüber steht[1].

Bemerkenswert bei Motiv 10 scheint mir das schon erwähnte Gebilde 10c  , das in Takt 47/48 von der Flöte sogar selbständig aufgenommen wird und den Keim zu einer Reihe ähnlicher Bildungen wird:

B 100, 5; P 371 vor „des kühnsten Mutes Königin",
B 170, 5; P 683 vor „Dies wundervolle Weib",
B 239, 1; P 939 „Isolde ruft, Isolde kam".

Sie muten wie ein Schwellen der Brust, ein Aufquellen des Affektes an, bei den letzten Stellen fast wie Schluchzen.

Motiv 11 mit seinem unheildrohenden, wie fernes Gewitterrollen klingenden Melos wird im Drama mehr in objektivierendem Sinne gebraucht und mit dem Todestrank in Verbindung gebracht, der aller noch das Herz durchwühlender Lust und Qual ein Ende machen wird, es erscheint dort, wie wir schon sahen, in Verbindung

[1] a. a. O. S. 235.

mit Motiv 1a und 2. Heintz „leitet seine Entstehung von einer Verbindung des Leidensmotives (1) mit dem Blickmotive (5) her" (S. 13), betrachtet aber diesen Kontrapunkt — es ist das einzige Mal, daß hier Motiv 1a, wenn auch in unrichtigem Lichte, erkannt wird — als integrierenden Bestandteil des Motivs 11, so daß er ihn sogar beim Zitieren im Vorspiele hinzufügt, obwohl er hier fehlt. (Ob man andererseits hier die in Takt 31 und 51 ansteigende Chromatik dis' e' eis' fis' g' motivisch fassen soll, ist fraglich.) — Die wichtigsten Belegstellen des Motivs 11 sind bereits bei der gemeinsamen Betrachtung von Motiv 1a und 2 angeführt worden.

Die dunklere Färbung des Affektes in Motiv 12 gegen das ihm in der Oberstimme vorangegangene Motiv 10 ist bereits von Wolzogen (S. 16) als „eine Verbindung innigen Drängens und machtlosen Schwankens" erkannt worden. Vogl (S. 89) fühlt ähnlich eine „beklommene Stimmung" heraus, und Chop (S. 57) erscheint es „fast drohend". — Die spätere Verwendung ist gering. Es klingt B. 77,2; P. 271 „Was träumte mir von Tristans Ehre" an, hingegen vermag ich eine Verwendung in Brangänens Beruhigungsgesang, die Grunsky annimmt (besonders B. 39,1; P. 127 „Welch eitles Zürnen", B. 39,2; P. 128 „dir verdankte", B. 40,4; P. 131 „Gemahl", B. 41,2; P. 133 „sein Glück nicht teilen" nicht zu sehen. Hier ist eher Motiv 4 im Spiele. —

Über die nun folgende Baßchromatik ist sonderbarerweise bei keinem der Interpreten, Vogl ausgenommen, etwas zu finden. Es ist das umso befremdlicher, als diese Tonfolge nicht nur das eine Mal auftritt, sondern noch zweimal sich wiederholt, nämlich Takt 75—78 und vorher in erweiterter Form Takt 52—58 (oder gar bis 63). — Aber auch Vogl geht nicht genauer auf sie ein, trotzdem er sie mehrfach erwähnt (S. 89f., 92f.), gibt auch kein Notenbild, sondern behandelt sie summarisch, ohne Erwähnung der verschiedenen Formen. Er ist eben Novellist und operiert auch hier wieder unablässig mit philosophischen „Willens"verquickungen. — Es kann aber auf die prinzipielle Bedeutung dieser Halbtonschrittketten, die hier als sinfonisch-dramatisches Gestaltungsmittel bewußt herangezogen werden, nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Ohne sie würde das leidenschaftliche Wogen des ganzen Hauptteils zum guten Teil wegfallen. Im Drama selbst finden sich diese chromatischen Arabesken nicht mehr, doch steht das sogenannte Siechtumsmotiv Tristans B 26,3; P 83 (Isoldens große Erzählung) dem fallenden Ast dieser Chromatik noch näher als dem Motiv 1a, das ja letzten Endes die Wurzel beider ist.

Motiv 13, das weniger hervortritt, ist auch wenig beachtet worden. Wolzogen betrachtet es als Umkehrung des Motivs 4, dem kaum zuzustimmen ist; mir scheint die freie Variation des Schemas 3a für alle dafür auf Tafel I dort aufgezählten Themen weit natürlicher. Befremdlicher ist die Charakterisierung Wolzogens als „sehr energisch" (Seite 17). Richtig erfaßt Grunsky seinen „fragenden zweifelnden Charakter" (Seite 128), Vogl nennt es schon weniger treffend „lächelnd und etwas verwundert" (Seite 90), während wir in die flache Deutung Colards „peine d'amour" (Seite 19) schließlich die meisten Motive einbegreifen könnten. Das Charakteristische an dem Motiv ist jedenfalls das plötzliche Sinken des Affekts in die untere Nebennote.

Von den Belegstellen des 1. Aufzuges seien daher besonders die in das große Liebesgeständnis hineinspielenden genannt (B 75, 4; P 265, B 77, 2; P. 271, B 83, 1; P 300), wo sie die gleich einsetzende, wie an dem Glück zweifelnde Unter-

strömung erkennbar machen. Bei der ersten Stelle ist der dreimalige Kontrapunkt mit Motiv 1 zu beachten, durch den auch ersichtlich wird, daß das „Lebhaft mit Steigerung" und das Crescendo weniger dem durch 13 und 1 gekennzeichneten, bereits wieder sinkenden Affekt der Liebenden gilt, sondern mehr schon ein Rauschen der nun von außen hinzutretenden Entwicklung: „Heil, König Marke Heil!" ist. — Also auch hier wieder das schon mehrfach betonte Gegeneinanderfließen der Stimmungen.

II

Takt 43,4—74,3

Wir treten nun in Adur „Belebend" ein, was zwar einstweilen ohne größere Bedeutung ist, denn wir haben im Folgenden zunächst ebensowenig ausgesprochenes Adur, wie voher ausgesprochenes amoll. Beide Tonarten werden mehr umspielt. Erst in Takt 64 wird Adur klar und bestimmt gefaßt. Im übrigen auf Fragen der Theorie hier näher einzugehen, liegt nicht im Rahmen dieser Betrachtungen. Es genügt, auf die hauptsächlichen Arbeiten auf diesem Gebiete zu verweisen, die von Mayrberger[1], Jadassohn, Arend, Capellen[1], sowie die Behandlung von Einzelfällen in den Harmonielehren von Louis-Thuille, Schönberg, Schreyer u. a.

Motiv 14 leitet — als Verbindungspfeiler — in den neuen Abschnitt hinüber. Es ist eine Erweiterung von Motiv 4 mit Einfügung des Motivteils 12a. — Neues Motivmaterial wird nun einstweilen nicht mehr gebracht. In den Takten 46—63 folgt vielmehr eine Wiederholung der beiden Hauptgruppen des I. Abschnitts: Motive 5—7 und 10—12, so wie sie dort in Takt 26—37 erschienen, doch sind sie durch Sequenzenbildung erweitert. Ebenso finden wir die Chromatik erweitert und vermehrt: Die neue Baßchromatik (Tafel II, 2, Takt 52 ff.) erfaßt nun auch schon die Sequenzen des Motivs 12, in Takt 54 tritt in den Mittelstimmen (2. Vl. und Br.) eine synkopisch steigende Chromatik hinzu (II, 3) und in Takt 56 legt sich über das gleichzeitig einsetzende Motiv 5 im Diskant eine dritte, durch die Holzbläser gebrachte chromatisch sinkende Linie (Tafel II, 4), die in ähnlicher Form von Takt 59 an (Tafel II, 5) sich in den 1. Violinen wiederfindet.

Das Ergebnis der vorausgegangenen Steigerung ist das Motiv 15. So eigenwüchsig es scheint, ist es doch aus dem alten Material geformt: Der einleitende Geigenlauf ist die ausgefüllte dehnbare Sext des Motivs 1, im übrigen erkennen wir unschwer, besonders im Rhythmus und der zweiten Motivhälfte Schema 3a wieder: die drei Terzschritte sind die seit Motiv 5 zu Ganzschritten ausgewachsenen, nun noch weiter gedehnten ursprünglichen Halbstufen. Die Abwärtsbewegung der ersten drei Achtel, die neben der Terzendehnnng den Ursprung des Motivs am meisten verschleiert, ist ein natürliches Gegengewicht gegen die starke Ausgestaltung der Sexte, die eine folgende Abwärtsbewegung verlangt, wenn sie nicht in ihrer Wirkung — formal wie affektlich — paralysiert werden soll.

---

[1] Carl Mayrberger, Die Harmonik R. Wagners an den Leitmotiven des Vorspieles zu Tristan und Isolde, Bayr. Blätter 1881; erweitert bei Schmeitzner, Chemnitz 1882 (dies vergriffen und mir nicht zur Hand).

S. Jadassohn, Melodik und Harmonik bei R. Wagner, Leipzig o. J. (1900).

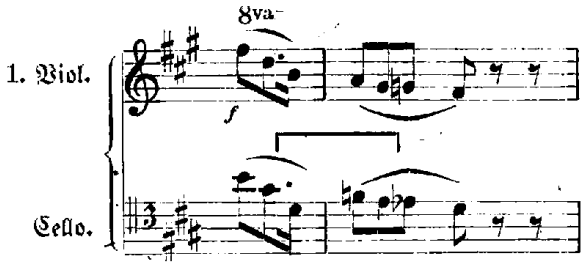
Max Arend, Harmonische Analyse des Tristanvorspiels. Bayr. Bl. 1901, S. 160 ff.

G. Capellen, Harmonik und Melodik bei Richard Wagner. Bayr. Bl. 1902, S. 3 ff.

In den Mittelstimmen begleitet ein im Bau an Motiv 11 erinnerndes Motiv, 17, den großen melodischen Zug des Motivs 15; es steigt wie dieses in Sequenzen auf und mündet Takt 67 in das plötzlich wieder auftauchende Motiv 2.

Die gegenstimmige Baßchromatik hatte einstweilen in einem Orgelpunkt E Halt gemacht; in Takt 67 geht sie in Motiv 18 über, das als eine Ausgleichung des Motivs 11 in Art der Entsprechungen von Motiv 5 und 6 sowie 8a und b anmutet. Es führt also auch hier eine Brücke von den Gebilden der Tafel II zu denen der Tafel I hinüber; wie oben (Takt 29—32) Motiv 11 die Vorbereitung zu II, 1 war, so leitet jetzt II, 2 zu dem verwandten Motiv 18 zurück.

Die Diskantchromatik regt sich gleichfalls wieder: Motiv 15 hatte, in Sequenzen immer höher steigend, schon seit der zweiten Wiederholung die untere Nebennote mit der oberen vertauscht (Motiv 16) und auch zwischendurch den ganzen melodischen Teil abgestoßen (Motiv 15a). Nun hängt sich an die Umbildung 16 in Takt 71 und 73 eine chromatische Verlängerung (II, 6), die von II, 5 herstammt. Gleichzeitig erfährt die homophon und konsonierend in Terzen geführte Begleitung eine Unterbrechung: das zunächst in gleicher Art hinzutretende Cello bringt in Takt 70/71 und 72/73 in Gegenbewegung eine eigenwillige Wendung in die Begleitung, die wohl aus Motiv 17 herzuleiten ist:



die in Takt 73 in Motiv 1a (vom Fagott verstärkt) ausläuft, als Gegenstimme zu dem hier das Motiv 15a verdrängenden Motiv 3. Der Einsatz dieses Motivs 3 ist bereits seit Takt 68 durch ein mehrfach vom p zum f gesteigertes von zwei zu zwei Takten wiederholtes $\frac{d'''}{d''}$ vorbereitet. Der letzte Anlauf des Motivs 15 in Takt 74 ist nicht mehr diatonisch, sondern bereits der Chromatik verfallen; es bricht unvermittelt von fis''' nach gis' hinunter ab und erklingt in seinem melodischen Teil nun nicht mehr. Das fis''', zu dem, eine Oktave tiefer, auch Motiv 3 gelangt war, wird von diesem so in Motiv 4 übergeführt, und dies leitet dann die eigentliche Durchführung ein. —

Affektlich betrachtet kann Motiv 14 nur mit Motiv 4 verglichen werden. Im „molto crescendo" entströmt der G-Seite der 2. Violinen und den eine Oktave darüber geführten Bratschen seine leidenschaftliche glut- und kraftvolle Melodie. Dennoch läßt die Einfügung des klagend-sehnenden Terzausschnittes aus Motiv 12 und die Einordnung des Vorhaltes in die — fallende — Melodielinie seine Affekthöhe die des Motivs 4 nicht ganz erreichen.

Und nun setzt die Welle ein, die zum entscheidenden Höhepunkt tragen soll. Nochmals aus zarten Anfängen heraus steigert sich in ständig an Ausdruck gewin-

nendem Sehnen (Sequenzen und Intervalldehnungen des Motivs 12) das Begehren. Aber auch die Chromatik hat an Umfang gewonnen: II, 3—5. II, 3 zerstört durch Synkopen die Elastizität des melodischen Flusses und wirkt durch Druck von oben wie atemraubend. So wird der Aufstieg der diatonischen Motive — denn ein Aufstieg wird es gleichwohl — zu einem schweren Ringen, und erst im letzten machtvollen Unisono fast sämtlicher Holzbläser und Hörner, Takt 60ff., gelingt es, die Feinde abzuschütteln.

Und befreit, in jauchzender Erfüllung überbrückt der Geigenlauf des Motivs 15 die Kluft allen Sehnens; wie in vereintem Zwiegesang gleitet die Melodie dahin, die geweitete, gesteigerte Spannung der Lebensaktivität geben die aus Halbtönen über Ganzton zu Terzen herausgewachsenen Intervalle beredt wieder. Der letzte Erdenrest, die untere Vorhaltsnote, schwindet aus der Melodie (Motiv 16), und noch ehe eine Woge des Jauchzens verwallt ist, schäumt schon die neue auf (Motiv 15a).

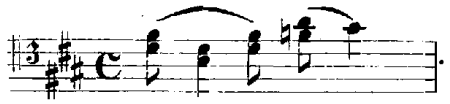
Und doch ist das nur die Entwicklung an der Oberfläche. Der Orgelpunkt gab von Anfang an einen leisen dumpfen Unterton, aber er ist nicht nur ein Nachklang der verflossenen Phase (Takt 52—63), sondern er nimmt grollend zu (Motiv 18), und das Motiv 17, dessen eigentümlich ruckartige Prosodie scheinbar in den Jubel des Motivs 15 einstimmte, mündet in das chromatische Motiv 2. Dieses erklingt nicht mehr wie im Anfang „zart", in sehnender Hoffnung von der Solooboe vorgetragen, sondern im forte zu heftiger Klage gesteigert, durch Oboen, Klarinetten und Horn zugleich.

Und mehr und mehr bemächtigt sich die Chromatik des Motivs 16, die herben Dissonanzen des zunächst scheinbar, wie Motiv 17, die freudige Stimmung bekräftigenden Cellos trüben plötzlich (obere Vorhaltnoten in Gegenbewegung) das sich noch immer höher schwingende Motiv 16, dessen chromatisches Auslaufen ebenfalls ein Nachlassen der Kraft und der Zuversicht verspüren läßt, und schließlich wird Motiv 16 von Motiv 3, das längst Kräfte gesammelt hatte (das d''' der Flöten), übertönt und in seinem letzten mühsamen, chromatisch gewordenen Ansturm erstickt.

An neuen Motiven hat der so abgelaufene II. Abschnitt des Hauptteils nicht mehr viel gebracht. Und was an neuem Material erscheint, wird für die spätere Handlung nur wenig von Bedeutung. Das wichtigste war Motiv 15/16. Wolzogen betrachtet es „gewissermaßen als eine Umkehrung der Umkehrung" Motiv 13 (das er als Umkehrung von Motiv 4 ansieht), wobei er natürlich nur an die erste Motivhälfte denkt und das Motiv 13 wohl lediglich deshalb heranzieht, weil es auch die untere Vorhaltsnote hat. — Heintz (Seite 12) leitet es aus Motiv 7a her. Die übrigen Kommentatoren äußern sich über die Herkunft nicht, halten es also wohl für völlig selbständig.

Wolzogens Deutung als Motiv des „Todestrotzes" (Seite 18) ist heute von ihm selbst preisgegeben; sonst ist es fast allgemein als Liebesjauchzen, Liebesentzücken, als »cri enivré de la passion, la triomphante affirmation de l'amour« (Kufferath Seite 302) erkannt worden, und es kann wohl kein Zweifel sein, daß es nur so gedeutet werden darf. — Dem so wichtigen Wechsel von der unteren zur oberen Nebennote ist aber keine affektliche Beachtung zuteil geworden, ebensowenig seiner späteren Durchsetzung mit der Chromatik.

Im Drama finden wir das Motiv B 44, 5; P 144 „So reihte sie die Mutter, die mächtigen Zaubertränke", wo es Brangänens Gedanken zum Ausdruck bringt, ihrer Herrin durch die Tränke höchste Liebeswonnen zu schaffen, dann vor allem B 78, 4ff.; P 278 ff. „Sehnender Minne schwellendes Blühen". Es ist hier durchaus im ursprünglich jubelnden Sinne des Vorspiels gedacht. Zwar treffen wir auch den Kontrapunkt des Motivs 2, und auch das herbe f des Cellos aus Takt 71 findet sich, aber in ungleich weicherer Stimmführung



Das dem f entsprechende as des Taktes 73 ist aber in a geklärt und die chromatischen Anhängsel fehlen ganz. Der Orgelpunkt und Motiv 18 sind nur noch im Fagott und in Kontrabaßpizzicati gedämpft zu spüren. Vor allem wird die Melodie nun auch von den Holzbläsern gebracht, und das geteilte Streichquartett mit der Harfe breiten ein ungleich duftigeres Tongewebe aus; alles atmet eine noch beschwingtere Stimmung. Und über dem Ganzen wird Motiv 17, das im Vorspiel in den Mittelstimmen lag, nun vom Gesang vorgetragen, mit ganz eigenartigen Crescendi, die fast an den Stil der Großen Oper erinnern. Es kommt dadurch etwas Krampfartiges in die Jubelstimmung, wie denn auch in diesem Meer der Diatonik das schon erwähnte Auftreten des Motivs 2 uns wieder die entgegengesetzte Unterströmung andeutet.

III.

Takt 74,4—84

Über die „Durchführung" ist formal kaum mehr zu sagen, als die beteiligten Motive aufzuzählen. Motiv 4 steht wieder als Eingangstor da, dann tritt mit den Chromatiken II, 1 und II, 7 (diese eine Umkehrung von II, 3) enggeführt die Gruppe 5—7 auf; sie läuft in Motiv 19 (19a) aus, eine mehrfach wiederholte und gesteigerte Verkleinerung des Motivs 5. Mit dieser neuen Fassung wird Motiv 5 enggeführt, Motiv 1a gesellt sich im Baß (Takt 80) dazu. — Den Höhepunkt bringen die Takte 82/83. Nicht weniger als vier Motive sind hier miteinander verflochten und münden in den uns aus Takt 2 bekannten Septakkord, den die Posaunen unterstreichen. In Takt 83 folgt die nicht nur durch ein Crescendo, sondern auch durch Hinzutreten des vorher noch pausierenden 1. und 2. Horns, 1. und 2. Fagotts gewaltige Steigerung des Takts 82. Der Septakkord des Taktes 84, in den nun auch die 2. Trompete und Baßtuba einfallen, bedeutet den Gipfel und gleichzeitig jähen Abschluß der Durchführung.

Affektlich bringt der kurze Durchführungsteil den Entscheidungskampf, ein Ringen auf Leben und Tod, das sich zur höchstdenkbaren Leidenschaftlichkeit zuspitzt. Die Chromatik II, 7, die in ihrer Wirkung II, 3 und 4 zusammenfaßt, bringt die erste Kampfesphase. Sie sucht sich gegen den melodischen und rhythmischen Fluß der Melodie zu stemmen und möchte sie, im Verein mit den aufwärts drängenden Tonfolgen von II, 1 wie mit Riesenarmen erdrücken. Unheimlich, wie ungerührt von dem Wogen und Wüten ringsum, tönt der ostinate Paukenwirbel C hinein. — Die dann folgende Engführung von Motiv 5 mit seiner atemlos hastenden Umformung 19 mutet wie ein verzweifeltes Suchen nach einem Ausweg an. Aber es ist vergebens: Das Motiv 1, das Prinzip der Verneinung, des Entsagens, tönt stärker und stärker werdend (zweimaliger Instrumentenzuwachs) hinein. Und nun (Takt 82/83) ist es wie ein Kampf aller gegen alle: Aus dem Tumult der Leidenschaften lösen

sich zweimal die verzweifelten Aufschreie der Motive 1 und 2, zweimal bäumt sich der ehemals so sieghafte Anlauf des Motivs 15 auf, sucht sich Motiv 5 durchzusetzen; beide Male wird alles wie mit einem Keulenschlag von dem Septimenakkord niedergeschmettert, und in diesem Akkord des hoffnungslosen Schmerzes, der Verzweiflung, in einem erschütternden ff, bricht alles zusammen.

Zu wesentlichen kritischen Erinnerungen gibt der Durchführungsteil keinen Anlaß. Daß Takt 83 nicht als Wiederholung von 82 im alten Kompositionsstil (wie Adler, S. 266, ihn wertet) gelten kann, geht aus obigem deutlich hervor.

Schluß
Takt 84—112

Auf die „Durchführung" folgt nun eine Art Reprise. Aus dem Fortissimo des Taktes 84, das sich schnell in einem Diminuendo verliert, treten Motiv 1a und 2 hervor, und nun wiederholt sich „Allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend" ein Abwechseln der Motive 1, 2, 5, 13, ähnlich dem der Motive 1 und 2 in der Einleitung, das Ganze nach Moll gewendet.

Als Motiv 20 erscheint Motiv 4, in einer zunächst an 14 gemahnenden, dann nach 9 hinüberfließenden Form, die aber in die obere Nebennote mündet. Auch hier bedeutet es eine wenn auch nicht so markante Zäsur wie sonst: es tritt eine noch stärkere Betonung des Mollcharakters der nun folgenden Motive 5, 6, 7 ein. Über einem Orgelpunkte G der Pauke führen Motiv 1 (in die Begleitung von Motiv 2 verlängert) und 2 das Tonstück dem Ende zu, einem verhallenden Rezitativ der Celli und Bässe. Dies Rezitativ enthält Motiv 18 (Takt 107/108), die Sext, die aber in die Thesis gerückt ist (Takt 108) und Motiv 17 (Takt 109/11) in der Akzentuierung des Cellovorhaltes in Takt 71 und 73.

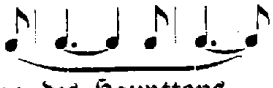
Das affektliche Bild dieses Schlußteils zeigt uns, daß auch die gewaltige Katastrophe die beiden Grundtriebe 1a und 2 nicht hat vernichten können. Ist auch ihre Kraft gebrochen, so heißt es doch auch jetzt noch „sich sehnen und sterben" und „im Sterben sich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben". Und wie der Synkopenabstieg der Geigen in Takt 84 einem Niedersinken mit gebrochenen Flügeln nach einem Ikarusflug glich, so sind die jetzt erscheinenden Motive, deren Kraft und Wärme uns noch im Ohre liegt, in ihrem gedämpften Melos, ihrem klagenden Fragen und Antworten ein lebendiges Bild des „ohnmächtigen Zurücksinkens". Und doch erweist sich das positive Element noch als das stärkere. Noch einmal wird ein matter Aufschwung versucht, Motiv 20, aber wie anders klingt er als früher. Dort hatte Überfülle der Kraft den Bann der Chromatik gesprengt, der Trugschluß das Elementare noch wuchtiger erscheinen lassen; hier sind es nicht mehr in Oktaven sehnig gespannte Achtel, sondern sie zerfließen in eine schwanke Reihe portamento aufgelöster Sechzehntel. Wagner charakterisiert es: „im letzten Ermatten dämmert dem brechenden Blick die Ahnung des Erreichens höchster Wonne auf".

Die Anfangstakte des Vorspiels erklingen wieder, durch einen schauernden Paukenwirbel als Orgelpunkt wird die nun wieder herrschende Chromatik noch mehr in die Resignation des „Liebestodes" getaucht. Das Abnehmen der Kraft ist durch das Auslaufen des Motivs 1 in den weiblichen Schluß und das Fehlen des — beim allerletzten Erklingen auch in Einzelheiten durchgeführt.

Ein geheimnisvoll raunendes Rezitativ der Bässe, in dem es noch leise grollt (Motive 17 und 18), mit der noch schemenhaft sich hebenden Sehnsuchtsferne, legt sich wie ein Leichentuch über das Ganze.

Besonders zu beachten ist im Schlußteil des Vorspiels die bereits erwähnte rhythmische Schwächung der Motive 1 und 2. Schon in der Durchführung waren sie mit gekürzten Notenwerten aufgetreten.

Motiv 1: und Motiv 2:

gegen früher Motiv 1:  und Motiv 2: .

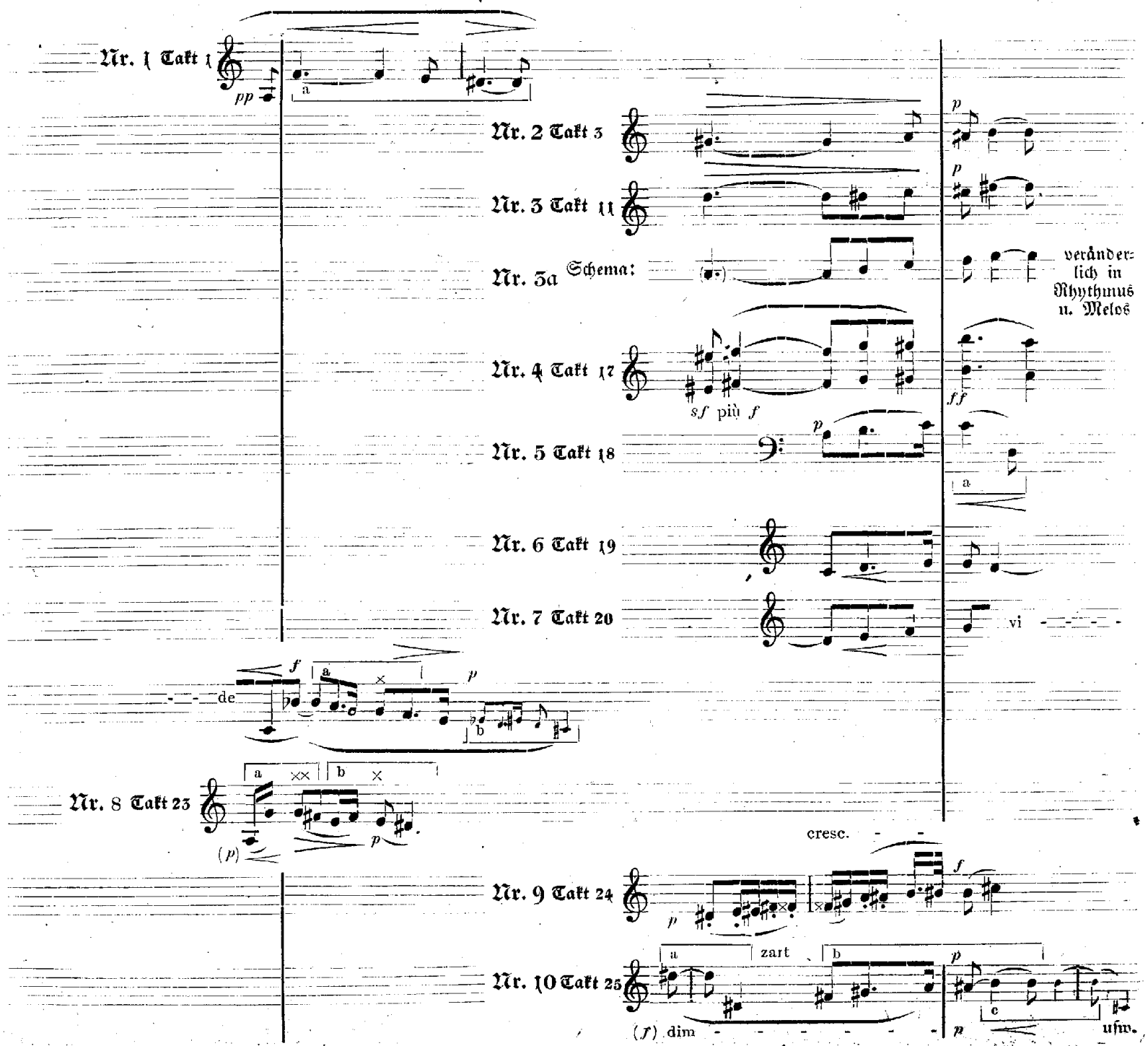
Dort war die Verkürzung des Haupttons — im forte — eine Energiesteigerung, das Schmachtende war der Kraft des Kampfes gewichen. Jetzt finden wir in dieser Kürzung des Motivs 1 — piano — eine ebenso fühlbare Schwächung. Wichtiger ist aber die Behandlung der Motivausklänge. Ihre Hinüberbindungen in die zweite Taktarsis hatte zu Beginn etwas Vortastendes, etwas, das seine Hauptenergie noch nicht ausgegeben hat und für später aufspart. Am stärksten gab sich das in den Crescendi der Takte 15 und 16 kund. In den Bindungen von Motiv 10c fanden wir das Prinzip selbständig fortgebildet. — Nun vergleiche man den Ausgang von Motiv 1 der Urform mit Takt 87 und 90: die 4 Achtel sind in 2 und 1 Achtel verkümmert, die Triebkraft des Themas also — und bestimmt mit Absicht — geschwächt. Anders noch einstweilen Motiv 2: Auch in Takt 82/83 hatte es im Gegensatz zu Motiv 1 noch etwas von dem alten Charakter — ein hinübergebundenes Sechzehntel — behalten, und auch jetzt, wo der durch es ausgedrückte Affekt sich zu Motiv 20 hin noch einmal steigern soll, erfährt es diese Minderung noch nicht. Nach diesem letzten Anstieg hat dann aber auch Motiv 2 dies lebenspendende vierte Achtel verloren.

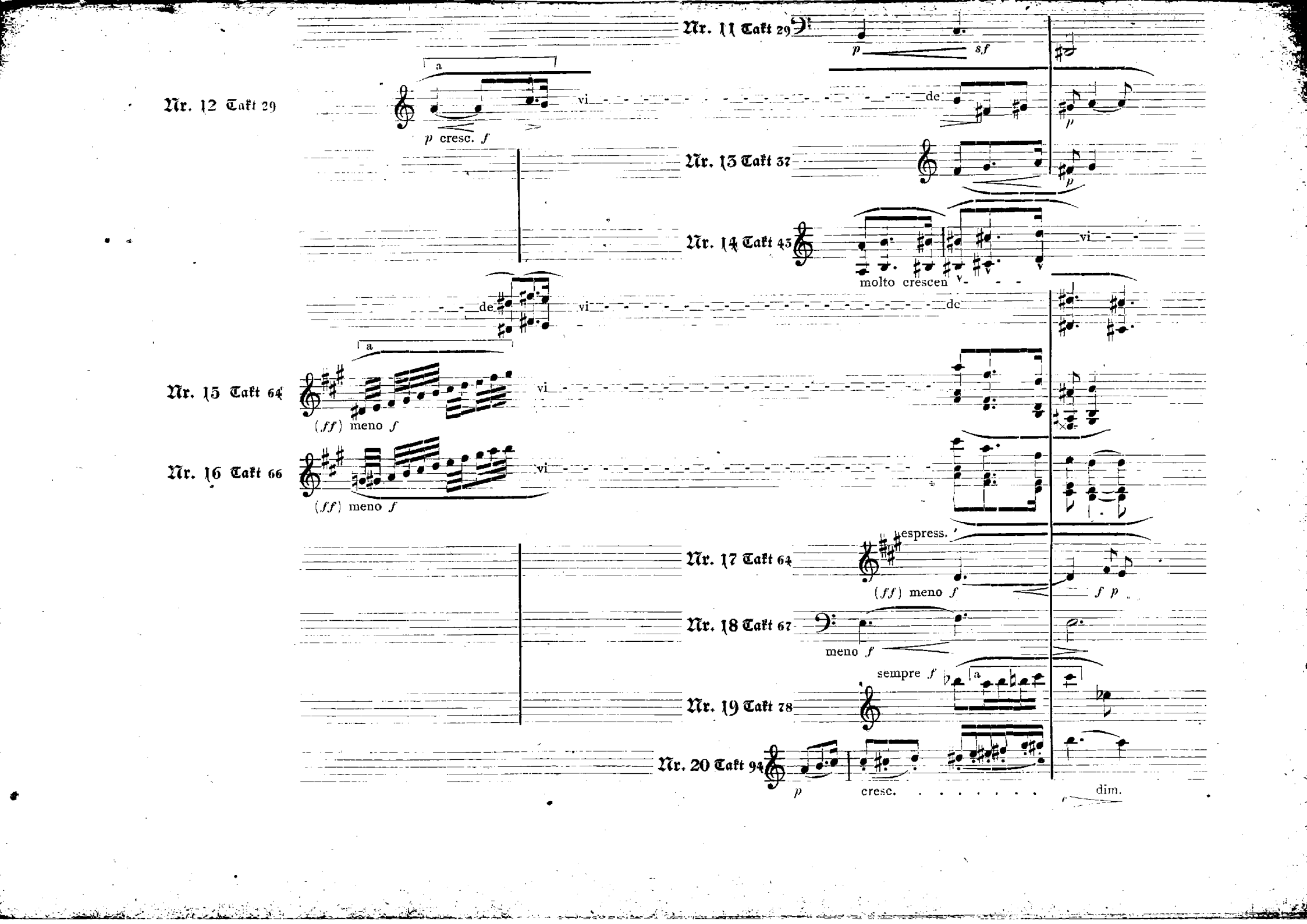
Auch die sämtlichen übrigen Motive auf die Ausgestaltung ihres Ausgangs zu vergleichen, ist lohnend; teilweise besitzen sie das hinübergebundene Achtel, teils treten sie ohne es auf. Es wird auch hier die oben gegebene Charakterisierung dieser Bindung als ein wenn auch kleinerer, so doch nicht unbedeutender Ergänzungszug das gebotene affektliche Bild dieser Motive in willkommener Weise vervollständigen.

Es bleiben noch einige Worte über den schon früher erwähnten Konzertschluß[1] des Vorspieles zu sagen, den Wagner im Dezember 1859 in Paris schrieb. Heute wird er — und wohl nicht mit Unrecht — kaum noch gespielt, denn er ist eigentlich nicht im Geiste des Vorspiels gehalten. — Die neue Gestaltung beginnt in Takt 94. Hier wird Motiv 20 in die Form des Stammotivs 4 übergeführt, die wir aus dem Exkurs über den Vorhalt (Tafel III, Nr. 6) bereits kennen. Dies Motiv macht dieselben Wandlungen durch, wie sie im Vorhalterkurs sich für das Motiv aus dem Verlaufe des Dramas ergeben. Der Schluß mündet — in A dur statt in H dur — ziemlich getreu in das Ende der Schlußszene des 3. Aufzuges, zeigt aber doch in Rhythmus und Instrumentation mannigfaltige kleine Abweichungen. Die Andeutung des Motivs 1a als Kontrapunkt zu 2 fehlt, das Ganze verhaucht in zartesten hohen Holzbläsertönen.

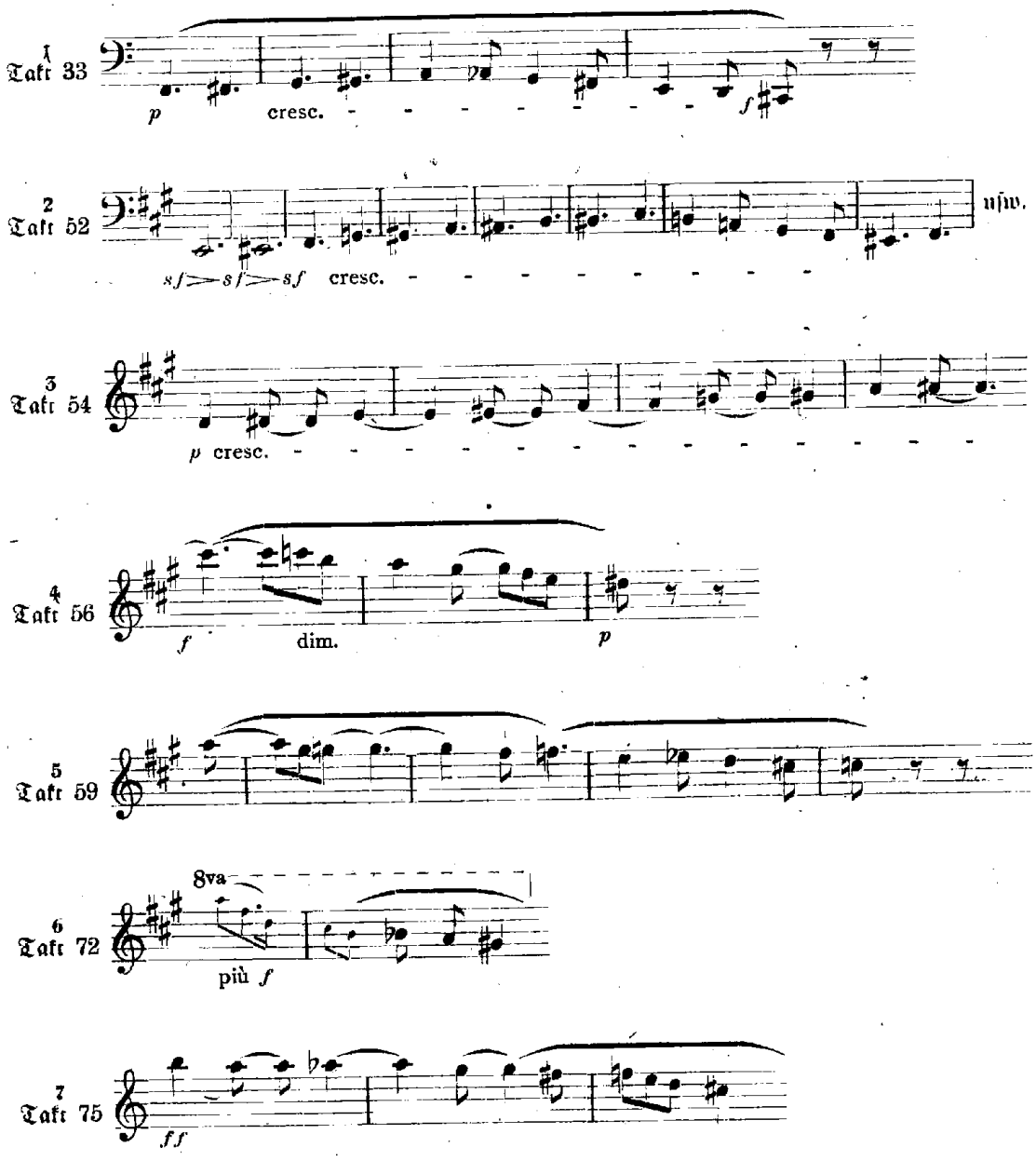
[1] Die Einzelausgabe des Vorspiels in kleiner Orchesterpartitur bei Breitkopf & Härtel zeigt diese Fassung.

Tafel I


Nr. 1 Takt 1
pp
a
Nr. 2 Takt 3
p
Nr. 3 Takt 11
p
Nr. 3a Schema:
verändert lich in Rhythmus u. Melos
Nr. 4 Takt 17
sf più f
ff
Nr. 5 Takt 18
p
a
Nr. 6 Takt 19
Nr. 7 Takt 20
vi
f
a
p
de
b
Nr. 8 Takt 23
a
b
(p)
p
cresc.
Nr. 9 Takt 24
p
f
Nr. 10 Takt 25
a
zart
b
p
c
(f) dim
p
usw.

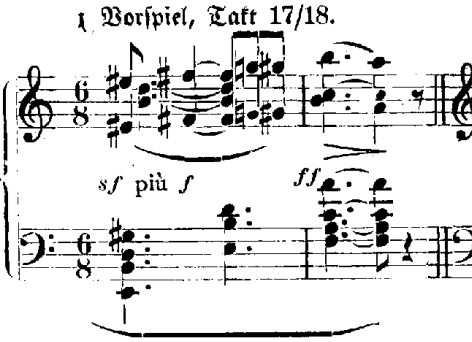

Nr. 11 Takt 29
p
s.f
Nr. 12 Takt 29
a
vi
p cresc. f
de
p
Nr. 13 Takt 37
p
Nr. 14 Takt 43
vi
molto crescen
de
vi
de
a
Nr. 15 Takt 64
vi
(ff) meno f
Nr. 16 Takt 66
vi
(ff) meno f
espress.
Nr. 17 Takt 64
(ff) meno f
f p
Nr. 18 Takt 67
meno f
sempre f
a
Nr. 19 Takt 78
Nr. 20 Takt 94
p
cresc.
dim.

Tafel II

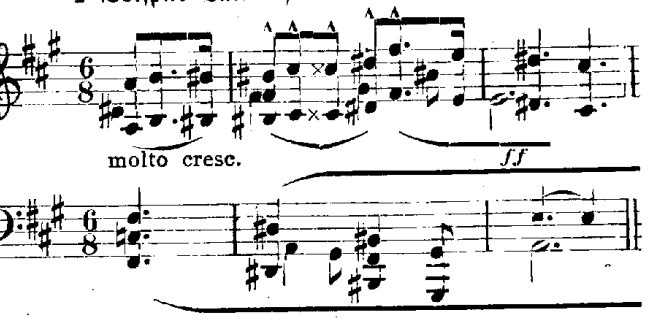

1
Takt 33
p
cresc.
f
2
Takt 52
usw.
sf sf sf
cresc.
3
Takt 54
p cresc.
4
Takt 56
f
dim.
p
5
Takt 59
6
Takt 72
8va
più f
7
Takt 75
ff

Tafel III

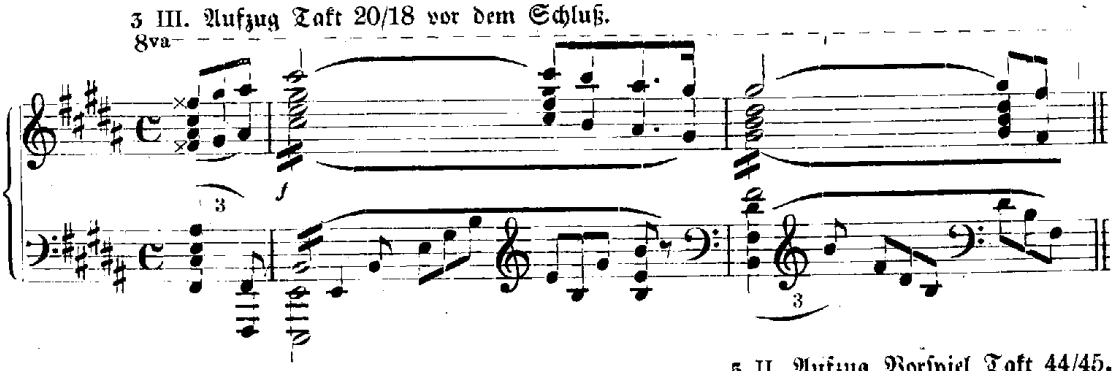
1 Vorspiel, Takt 17/18.



2 Vorspiel Takt 43/45.

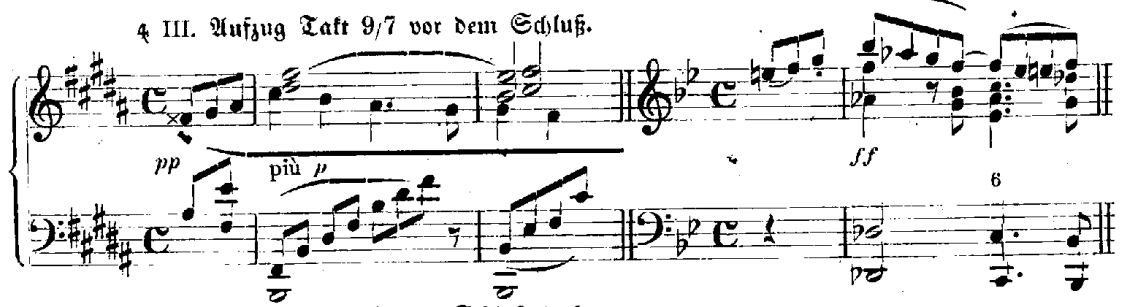


3 III. Aufzug Takt 20/18 vor dem Schluß.



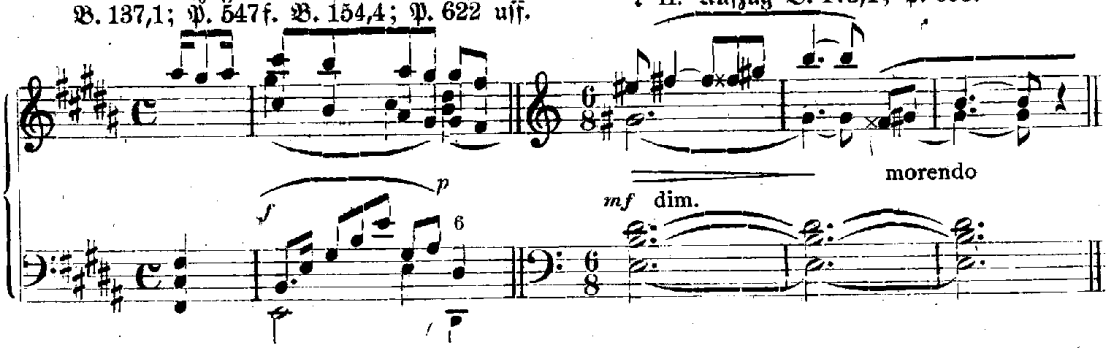
5 II. Aufzug Vorspiel Takt 44/45.

4 III. Aufzug Takt 9/7 vor dem Schluß.

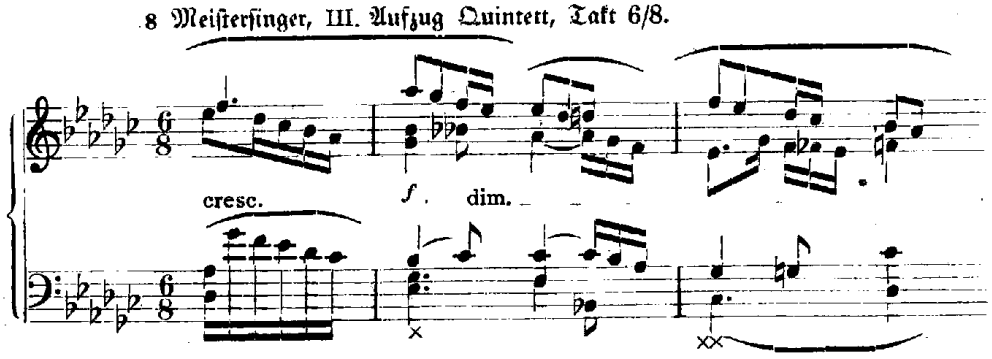


6 III. Aufzug Takt 37/36 v. d. Schluß auch B. 137,1; P. 547 f. B. 154,4; P. 622 uff.

7 II. Aufzug B. 175,1; P. 693.



8 Meistersinger, III. Aufzug Quintett, Takt 6/8.



Wir haben also eine etwas unorganische Anfügung aus einer ganz anderen Stimmungswelt vor uns und damit einen neuen Beweis, daß der Schöpfer eines Kunstwerkes später allzuoft nicht mehr imstande ist, eine bereits abgeschlossen hinter ihm liegende Arbeit aufs neue völlig im alten Geiste wieder in Angriff zu nehmen.

Werfen wir nun am Schlusse unserer Untersuchungen einen allgemeinen Rückblick auf die Gesamtergebnisse, so hat sich eines mit aller Klarheit ergeben:

Die affektliche Deutung der behandelten Motive ist nicht nur möglich, sondern sie erscheint tatsächlich als die einzig mögliche. Denn nicht nur führt sie uns zu ästhetisch höher zu wertenden Lösungen, als die früheren, zu einem innerlicheren Genießen des Kunstwerkes, sondern nur auf diese Weise lassen sich Wagners theoretische Ausführungen mit der Praxis seines künstlerischen Schaffens in wirklichen Einklang bringen.

Felipe Pedrell

zum achtzigsten Geburtstag, 19. Februar 1921

Von

Alfred Reiff, Stuttgart

I. Persönlichkeit und künstlerischer Entwicklungsgang.

Als Pedrell um 1870 als Musiker auftrat, war der Zustand der spanischen Musik ein kläglicher. Die sinfonische und die Kammermusik waren unbekannt, die religiöse folgte den Regeln des theatralischen, italienisierten Spaniers Eslava; die dramatische, durch die Zarzuela dargestellt, die in keinem Zusammenhang mit der eigenartigen, achtbaren des 17. Jahrhunderts stand, war unter dem Einfluß der italienischen dekadenten Opera buffa des 18. Jahrhunderts. Da war es Pedrells Bestreben, eine solide, fruchtbringende und wahre Kunst zu schaffen. Das Wesen der spanischen Musik erblickt er 1. in seinem reichen Volksliederschatz, 2. in den Musikwerken der kirchlichen Polyphoniker. Sie zu ergründen macht ihn zum Historiker, sie zu entwickeln zum Komponisten, sie miteinander zu vereinigen zum Begründer der Nationaloper. Zu seinem künstlerischen Entwicklungsgang kommt die Einwirkung vor allem deutscher, auch russischer und italienischer Meister fruchtbringend hinzu, denen gegenüber er aber seine Eigenart vollauf bewahrt. Im wesentlichen durch Selbstbildung wird er wie R. Wagner zur Individualität, durch bewundernswerte Energie und Konzentration des Geistes in der Stille, eine zähe Kampfnatur inmitten Mißgeschick und Ungunst der Verhältnisse, geleitet von seinem Grundsatz: Das Kunstwerk erzeugt die Liebe — die Liebe zu Gott, zum Vaterland und zum Mitmenschen; sie ist von einem hohen sittlichen Ideal getragen durch die Vervollkommnung und Verbrüderung der künstlerischen Individuen bei der Aufnahme des Kunstwerks.

Geboren am 19. Februar 1841 in Tortosa im Mündungsgebiet des Ebro, lernte Pedrell als Diskantschüler seines Lehrers Nin die großen Polyphoniker Morales, Cómes, Guerrero, Moreno und besonders Victoria kennen, und den Volksliederschatz durch eigene Notation aufspüren. Seine musikalische Jugenderziehung also gab ihm die Richtlinien seiner Kunst, als einer nationalen und religiösen. Nach Vollendung einer klassischen Schulbildung macht der Fünfzehnjährige, nach dem Tode seines Lehrers auf sich selbst angewiesen, und nach kontrapunktischen

Studien bald die ersten Kompositionsversuche, die er „Attentate" nennt. Seine Vorbilder sind Beethoven, Haydn, Mozart, Gluck und Weber, Verdi und R. Wagner (auch Meyerbeer). Es entstehen Potpourris über Opern von Verdi und Meyerbeer, die er, von einer selbstgebildeten Kapelle in der Vaterstadt aufgeführt, später als „Schandtat und Frechheit" und als aus der Notwendigkeit des Broterwerbs entsprungen, bezeichnet. Seine Hausinstrumente sind anfangs nur ein primitives Manocordio, Violine und Gitarre. Der Achtzehnjährige hört in Barcelona zum erstenmal ein großes Orchester in den Theatern. Schuberts Lieder (in Fétis Bearbeitung) begeistern ihn zu einem Nacheifer mit seinen „Noches de España"; Chopin erregt in ihm auch, nach seinem eigenen Ausdruck, die „chronische Nocturnitis" durch Komposition von zwei Nocturnos, zwei Impromptus und einem Walzer. Am meisten aber begeistern ihn die Erstlingswerke R. Wagners, Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin (Pilgerchor, Brautzug und Lied an den Abendstern, vgl. die Oper „die Pyrenäen"), die er ganz merkwürdigerweise in frühester Jugend durch seinen Lehrer Nin kennen lernte. Wagner regt ihn frühzeitig zum Studium der Oper und des Volksliedes an. Seine Opus-Zahl wuchs in dieser seiner Jugendperiode bis 1873 auf 133 an, wovon viele unveröffentlicht blieben. Wir nennen von Klavierkompositionen: Sechs „imitierte" deutsche Walzer, Mazurkas, Märsche und sinfonische Skizzen zu vier Händen, Sonaten, Romanzen und Konzerte; von Liedern mit Klavierbegleitung die von Heine (Die kleine Fischerin, Wenn du in meine Augen schaust, Ich hab im Traum geweinet u. a.), von Goethe (Mignon) und spanischen Dichtern geistliche Lieder mit Orgelbegleitung; sodann Märsche für Militärkapellen, kleinere Orchesterwerke (Carnaval), Orgelstücke, besonders aber beachtenswerte polyphone Gesangswerke: drei Messen à drei Stimmen mit Orgelbegleitung, Hymnen und Psalmen. Auch Beethovens Klaviersonaten erscheinen, kritisch und biographisch bearbeitet, als Poema del Pianista.

Mit seiner Berufung als zweiter Kapellmeister 1873 zunächst für Operetten — das damals fast ausschließlich gepflegte Genre — nach Barcelona (im Circo Barcelonés) beginnt seine zweite Periode (etwa bis 1890), charakterisiert durch Schaffung seiner Erstlingsopern, größerer Orchester- und polyphoner Gesangswerke, sowie durch musikhistorische Arbeiten. Seine Berufung erfolgte nach der Aufführung der Werke für großes Orchester: Couronnement (Marche, Hymne) und Fête, die, unter dem Namen Delpler veröffentlicht, die Kritik veranlaßten, „die germanische Herkunft der Musik als ganz auffällig festzustellen". (Über sein Eintreten für R. Wagner s. nachher.) Im Jahre 1874 erscheint seine erste größere, vieraktige Oper „Der letzte Abenceraje" (italienischer Text nach Chateaubriands Novelle „Les aventures du dernier Abencerage", in welcher der letzte granadische Sprößling der Maurenkönige, Aben Hamet, nach deren Vertreibung 1492 aus Afrika zurückgekehrt, um die Hand der Blanca aus dem Geschlecht des Cid wirbt; keines von beiden entsagt trotz glühender Liebe der Religion ihrer Väter, und so erfolgt die freiwillige schmerzliche Entsagung derselben auf Liebe und Ehe für immer), die mit größtem Erfolg im Gran Teatro del Liceo in Barcelona aufgeführt in der 1870 umgearbeiteten Partitur, die einem Wettbewerb in Madrid 1869 jedoch ohne Erfolg diente. Der nationale Stoff erfüllte Pedrell mit Sympathie, insbesondere durch seine ähnlichen persönlichen Verhältnisse, herbeigeführt durch den Verlust seiner Frau nach nur einjähriger Ehe. Bei der wiederholten Aufführung 1889 nach einer weiteren Umarbeitung der Partitur wurde der große Erfolg „nicht nur den erfüllten Forderungen des modernen Geschmacks und den neuesten Anforderungen der Oper" zugeschrieben, sondern besonders auch „den Charaktereigenschaften und der musikalisch-nationalen Farbe der Oper". Charakteristisch für die Oper waren damals: kühne Modulationen, dreiteilige Rhythmen im südlichen Stil, Eigenart und Tonalität des Andalusischen, ein graziöser Bolero, poesievolle Klänge der duftigen Melodien von den Ufern des Ebro, überall schöne Kantilene, selbst im einfachen Präludium. Text und Musik verschmelzen schon zu einer Einheit nach dem Vorbild R. Wagners. Pedrell hat mit dieser Oper den Begriff der spanischen Nationaloper aufgestellt. Leidenschaftliche Gefühle, Gegensätze, Höhepunkte, abgestufte Farbenpracht der einzelnen Situationen, auch erhabener und gewählter musikalischer Aus-

druck kennzeichnen die Oper. Wirkungsvoll erwies sich das großzügige Vorspiel mit den Hauptmotiven, der Schlußchor des 1. Akts mit seiner sangbaren Eleganz, die maurische Romanze des 2. Akts mit spanisch-arabischem Gepräge, der Chor: Granata lieta, die klagende Romanze des Aben-Ameto, das Liebesduett der Blanca mit der ergreifenden Stelle: „celeste creatura", ein Ballett mit Bolero und dem Chor: Chi non vide Granada, der Chor der Damen der Blanca (ein Orientale voll religiöser Stimmung) und die maurische Romanze der Blanca. Außer Wagners Vorbild erblickt man in der Partitur noch Spuren von Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Gounod und Mendelssohn, ja sogar von Bach, Palestrina, Chopin und Berlioz. Bei einer Preisbewerbung zur Aufführung 1889 in Madrid trat die Frage der Inszenierung und persönliche Voreingenommenheiten dem Werke wiederum hindernd entgegen. (Die gravierte, nicht veröffentlichte Partitur mit spanisch-italienischem Text bei Gorchs, Barcelona.)

Das Jahr 1875 bringt die Oper Quasimodo nach dem Roman Notre Dame de Paris, in dem die häßliche, mißgestaltete Person Quasimodo leidenschaftlich liebt (Text in freien italienischen Versen), die trotz der Ungunst der Verhältnisse bei der Aufführung im Liceo-Theater in Barcelona vom Publikum und der Kritik mit Beifall aufgenommen wurde, obwohl Pedrell das Werk selbst nicht hoch stellt und einen Mangel an persönlicher Wärme und Sympathie im Verlauf desselben zugesteht und dasselbe als eine Abkehr von der eingeschlagenen nationalen Richtung bezeichnet. Zur selben Zeit entstehen zwei Elegien und ein Trauermarsch für großes Orchester, 1876 eine Hymne à Santa Teresa à 4 St. und großes (oder kleines) Orchester op. 150 (Mailand, Barnareggi), eine feierliche Gloriamesse à 3 St., Chor, großes Orchester, Harfe und Orgel (Mailand, Lucca, op. 157), ein Requiem à 4 St., a cappella-Chor (veröffentlicht im Salterio, in Valencia preisgekrönt, und dort vom Meister, aus Rom herbeigerufen, dirigiert), sodann die Orientales (op. 163, Mailand, Lucca), Gesänge mit Klavier nach Gedichten von Victor Hugo (1. Extase, 1. Sarah la baigneuse, 3. Voeu, 4. Grenade, 5. Chanson des Pirates, 6. La captive, 7. Adieu de-l'hôtesse arabe, 8. Attente, 9. La sultane favorite, 10. Le bluets, 11. Clair de Lune, 12. Chant malai) und die Consolations nach Gedichten von T. Gautier (op. 166, Mailand, Lucca, 1. L'échelle d'amour, 2. Ballade, 3. Sultan Mahmoud, 4. L'esclave, 5. La fuite, 6. Gazhel, 7. Boléro, 8. Les papillons, 9. Absence, 10. La dernière fille, 11. La chanson du pêcheur, 12. Le spectre de la rose). Die Orientales enthalten viele volkstümliche Erinnerungen aus Südspanien, die Pedrell auf Wanderungen 1861—65 in sich aufnahm, Lieder des Landmanns und blinder Bettler. Das Jahr 1876/77 füllt eine Reise nach Italien aus. Er schließt sich in die Bibliotheken Roms ein, entwirft einen Studienplan, der ihn aus seiner inneren Unruhe, durch allzu große Produktivität der letzten Zeit hervorgerufen, wieder ins Gleichgewicht bringen soll: er studiert die Haupt-Literaturen Europas, Musikgeschichte und Ästhetik, besonders Monographien, vor allem des 16. Jahrhunderts, sowie den internationalen Volksliederschatz. Die monumentale Pracht Roms aus allen Jahrhunderten begeisterte ihn. Nach der Rückkehr und einem kurzen Aufenthalt in Madrid war das nächste Ziel Paris. Dort vollendet er die Sinfonischen Szenen für großes Orchester: Lo cant de las montanyes (op. 160, Barcelona, Pujol) oder Berglieder, jede Nummer mit einem poetischen Thema überschrieben (Programmmusik): 1. La Matinada-Albada, 2. La Romería — Oració en l'ermita, 3. Festa — cansons y dances. (Eine Transkription für Klavier erschien 1892.) Bei den „ferias y fiestas populares" im Wettbewerb in Barcelona persönlicher Umstände halber nicht preisgekrönt, obwohl sie gerade durch ihren Charakter andalusisch-katalonischer und maurischer Volksmusik ganz dem Sinn der Feste entsprachen, erlangten dieselben dagegen einen Preis in der Sociedad Catalana de Conciertos 1892. Das Jahr 1878 führt ihn im Auftrag des Comité de „las Fiestas latinas" nach Montpellier, wo „die Gesellschaft zum Studium der romanischen Sprachen und der Félibrige" sich um den Dichter Mistral schart: es entsteht das Canço llatina, eine Kantate mit Soli, Chor und Orchester und der Gran marcha de coronacion, als Widmung für Mistral, von zwei Militärkapellen beim Fest aufgeführt. Hatte sich Pedrell in Paris vereinsamt gefühlt, so war er

hier in seiner zweiten Heimat, dem Lande der Triumphe und der volkstümlichen Sprache, die dem Katalanen eng verwandt und ihm höher steht als das Spanische oder die übrigen romanischen Sprachen. Die Rückreise und ein Aufenthalt in Paris 1879 anläßlich der Weltausstellung brachte, nachdem er unterwegs einem Raubanfall im Eisenbahnzuge ausgesetzt war, das lyrische Gedicht „Mazeppa" und „Tasso in Ferrara", welch' letzteres, für Orchester gesetzt, eine Aufführung im Apollo-Theater in Madrid und im Liceo-Theater in Barcelona erlebte.

Im selben Jahr entsteht inmitten des Meisters größter Fruchtbarkeit die vieraktige Oper Cleopatra. Der Text, nach dem Plan von Pedrell und dem befreundeten Dichter Morera, stammt von dem französierten Italiener Thémines (teilweise in freien Versen, teilweise in Prosa). Die Oper erlebte keine Aufführung, fand auch keine entsprechende Würdigung bei einem von der Theaterintendanz in Frankfurt a. M. ausgeschriebenen Wettbewerb, obwohl der als Preisrichter fungierende Ferdinand Hiller ihr das Zeugnis ausstellte, daß sie sich trotz des Wagnereinflusses halten werde und daß sie den höchsten Anforderungen genüge. Der Versuch, den King Lear als Oper zu komponieren, blieb als „undankbarer" Entwurf beim Klavierauszug. Dasselbe Jahr 1876 ist auch das der Lieder: Es entstehen sechzehn Einzellieder mit französischem Text in einer Sammlung (darunter von Goethe: Quand Mignon passait, auch eine Romanze über ein Thema von Bach mit dem Text: au pays, où se fait la guerre), sodann eine Sammlung von vierzehn Lais mit katalonischem Text, und weitere zwölf Lieder, betitelt „la Primavera". In der Zeit von 1881—1890, die stark mit musikwissenschaftlicher Tätigkeit ausgefüllt ist, erscheinen kleinere Kammermusikwerke (Galliarda), die sinfonische Dichtung Excelsior (inspiriert durch Longfellows gleichnamiges Gedicht) für großes Orchester, auch Bruchstücke einer dramatischen Sinfonie mit Chor und Soli zu Bürgers Leonore, Einzellieder (Amorosa, op. 217), Otger, Trauermarsch aus der Tragödie gleichen Namens für Saxofonas und andere Blasinstrumente (op. 219, Barcelona, Alier), Rhapsodien aus früherer Zeit über Opernmotive (Prophet, Robert der Teufel und Faust) zu vier Händen, einige Operetten (Zarzuelen), so „little Carmen", eine vieraktige komische Oper „Mara", Lieder betitelt „Aires andaluces" für Klavier und Singstimme (op. 229, Alier) und „Aires de la tierra del cantaor Sirverio" (op. 230, Alier).

Die dritte Periode, etwa von 1890 ab, bezeichnet den Höhepunkt seines Kunstschaffens, sie umfaßt neben den monumentalen Hauptwerken der Musikforschung, der „Hispaniae Schola musica sacra", des „Teatro lirico" und des „Victoria", die zwei großen Opern: Die Pyrenäen (Trilogie mit Prolog) 1892, und die Celestina (1904). In allen diesen Werken emanzipiert er sich ganz von fremden Einflüssen, bleibt vollständig auf spanischem Boden, sucht die Eigenart der spanischen Musik zu ergründen und selbständig weiter zu entwickeln. Während er in den Pyrenäen die Wagnerideen, deren Vorläufer er besonders zur Zeit Glucks mit Eximeno u. a. auch in Spanien vorfindet, als Restaurator und Begründer der Nationaloper auf die besonderen spanischen Verhältnisse anwendet, sagt er sich, zum Dichterkomponisten mit der Celestina geworden, in derselben vom Leitmotiv fast ganz los, um eine expressionistische Wirkung nur mit der Harmonie und Melodie zu erreichen, wie er dies tatsächlich in hohem Maße mit höchst eigenartiger, ergreifender Wirkung in dem lyrischen Volksfest-Spiele „El Comte Arnau" (op. 268), in dem kleineren Chorwerk für gemischte Stimmen Don Ramon y Don Joan (op. 256) und in seinen Canciones arabescas (op. 280, Alier) ähnlich erreichte.

2. Pedrell als Musikhistoriker.

Seine schriftstellerische Tätigkeit beginnt im Kampf um R. Wagner; er ist der erste Wagnerianer und wird mit seinen Freunden spöttisch Zukunftsmusiker benannt. 1867 und 1872 veröffentlicht er zwei Streitschriften gegen die Wagnerfeinde: „Die Zukunftsmusik" (musica del porvenir) in der Musikzeitschrift La España Musical, und „Verschiedene Briefe an einen Freund über die Musik Wagners" (Cartas á un amigo sobre la musica de Wagner). Hier sagt er unter anderem: „Die musikalische Nationalität eines Volkes kommt von

einem überlieferten Fortbestand her, der seine unerschöpfliche Verzweigung aus der Mine der Volksgesänge eröffnet, die durch konventionelle Manier und Stil lange verborgen blieben. Die Deutschen sind die einzige Nation geblieben, die diesem Lebenselement Bewegung und Impuls verliehen haben. Diese geheimnisvolle und tiefwurzelnde Kraft verkündete ihr Erscheinen, seitdem die Saiten des Sängers vom Freischütz erklangen, welcher das wahrhaft charakteristische Zeichen seines Volkes ist." Über Wagner stimmt er eine Hymne an „als dem Licht, das dem Kunstleben und der Literatur reiche Beiträge liefert, das der Lebensnotwendigkeit Anstoß und Verpflichtung gibt, Neues zu schaffen und Neues zu versuchen". Im Jahre 1868 gründet er in Barcelona die erste Wagnergesellschaft, in der zuerst eine Auswahl von Wagnerwerken zu Gehör kamen.

1872 erscheint: Gramática Musical ó Manual expositivo de la teoria del Solfeo, en forma de diálogo (42 S., 4°, Barcelona, Domenech, 2. Aufl. 1884, Tomas Campano, 3. Aufl. Barcelona, Tipografía Hispano-Americana 1883, 130 S.); ferner Los poemas del pianista — eine kleine kritische, analytische, biographische und anekdotenhafte Enzyklopädie, 1. Bd. über die Klaviersonaten Beethovens, 194 S. 4°. Barcelona, Vidal y Roger (als Manuskript hierzu entsteht 1876 eine Monographie über Mozart). Die französisch-feindliche Propaganda gegen Wagner veranlaßt ihn zu einer Art Verteidigung und einem Kommentar zu Wagners Lohengrin anläßlich der Aufführung in Madrid 1881, betitelt: La ópera Lohengrin en Madrid von einem alten Musiker (Madrid, Ducazcal), die der Oper eine glänzende Aufnahme vorbereitet. 1882 erscheint eine Sammlung religiöser Musikwerke, betitelt Salterio Sacro-Hispano und die musikalische Wochenzeitschrift: Notas Musicales y Literarias; erstere nach dem Vorbild der Musica Divina von Proske (Regensburg) zunächst mit eigenen Kompositionen, in letzterer ein Aufsatz über Lohengrin in Barcelona, und die Aufführung des Parsifal in Bayreuth. Im Salterio veröffentlicht er zwecks Wiederbelebung der unter dem Einfluß der italienischen, selbst der Theatermusik degenerierten und vergessenen alten Kirchenmusik zuerst eigene, preisgekrönte Kompositionen (Missa da Requiem, Ave Regina, Tantumergo u. a.), sodann 1905 von alten spanischen und besonders auch katalanischen Meistern: 1. Estrofas de Santa Teresa de Jesús über ein volkstümliches Thema für Orgel und Singstimme, 2. Ave Maria von Lohor de Jacme Raig (Orgel und Singstimme), 3. Sospirs über die Tonada des Alfons des Weisen (Orgel und Singstimme), 4. Cantiga LX (zwischen Adam und Eva), LXI (Folié o que), LXV (A creer devemos), LXVIII (Todo lograr), CCXXX, (Tod' home deve da loor), CC (Santa Maria), sämtlich von Alfons dem Weisen; diese sind Neuschöpfungen durch gänzliche Umgestaltung, während die folgenden sechs originale Bearbeitungen sind: 1. Juan Bermuda, versillos de salmos für Orgel, 2. Francisco Guerrero, villanesca espiritual für vier gemischte Stimmen, 3. Victoria, Ave maris stella für vier gemischte Stimmen, 4. Francisco Peñalosa, Sancta Maria für vier Stimmen, 5. Juan Navarro, Nisi Dominus — Laudate Dominum für vier Stimmen, 6. Rivafrecha, Salve Regina für vier Stimmen (Barcelona, E. Alier).

1887 erschienen Studien zur musikalischen Bibliographie unter dem Titel: „Los Músicos Españoles antiguos y modernos en sus libros" und 1888 die vierzehntägige Zeitschrift: Ilustración Musical Hispano-Americana — Versuch einer methodischen und chronologischen Bibliographie mit Daten, Bemerkungen, Auszügen, Analysen, kritischen Kommentaren und Dokumenten versehen. Ein Band Estudios generales (Barcelona, Torres y Segui 1888) (es erschienen aber nur 128 S. bis jetzt); sodann (als Beiträge zu der Zeitschrift Ilustracion Musical etc.) das Diccionario Técnico de la Música und das Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y de escritores de musica bis Buchstabe G. (Alle diese Werke werden nach persönlichen Mitteilungen jetzt vollständig herausgegeben.)

1891 erscheint die Schrift Por nuestra música — einige Betrachtungen über die große Frage einer nationalen Opern-Schule, begründet durch Pedrells Oper „die Pyrenäen" — eine Trilogie mit einem Prolog, 1891. (Henrich, 134 S. mit Musikbeispielen.) Sie ist eine Verteidigung seiner neugegründeten Nationaloper und des Musikdramas R. Wagners. Hier verbreitet

er sich u. a. über Verhältnis von tonischem Akzent des Verses und Rhythmus des musikalischen Akzentes, weist die Unzulänglichkeit des Reims im Operntext nach, verteidigt Wagners Neologismen und seine Alliteration, die er sogar im Spanischen vorfindet, erörtert ästhetisch-philosophisch das Wesen des Operntextes und seine geschichtliche Wandlung, besonders in seinem Einfluß auf den musikalischen Rhythmus von Griechen und Römern bis auf die Gegenwart. Beachtung verdient, was Pedrell über den Rhythmus der Zeit, den inneren Rhythmus, den der Affekte, über die Abschaffung des sinnlichen Rhythmus durch die lateinische Kirchensprache und über die Veränderung der lateinischen Poesie durch den cantus planus sagt. In der Dramaturgie wendet er die Wagnerschen Ideen ganz auf Spanien an, unterscheidet sich aber etwas von ihm in der Behandlung des Orchesters, des Leitmotivs und im Begriff des nationalen Musikdramas, wodurch eine Wesensgleichheit vermieden, dagegen Pedrells eigenartige Selbständigkeit unberührt bleibt.

1892 bringt er anläßlich der vierhundertjährigen Feier der Entdeckung Amerikas bei Conferencias im Atenéo in Barcelona Transkriptionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert Spaniens, die vom Atenéo herausgegeben wurden: 1. ein Canto de la Sibila aus der Pfarrkirche in Manacor für Klavier und Singstimme; 2. eine Romanze „Paseábase el rey moro" aus der Orfénica Lyra des Miguel de Fuenllana (1554); 3. Ein anonymes catarcillo und villancio; 4. Ay, triste,que vengo vencido d'amor — cantarcillo von Juan del Encina (1469—1537). 5. Aunque soy morencia und A quién contaré mis penas? beide aus dem Traktat de Musica libri VII von Salinas (1577). Erwähnt sei auch seine musik-schriftstellerische Mitwirkung an der Zeitung el Diario in Barcelona und die Veröffentlichung eines Aufsatzes über „anonyme Musiker, Dokumente für den musikalischen Volksliederschatz" in der Zeitschrift pro Patria.

1894—96 erscheint bei Breitkopf & Härtel sein erstes großes Monumentalwerk: Hispaniae Schola musica sacra in acht Bänden. Jedem Band gehen ausführliche und gründliche Monographien der Meister in spanisch-französischem Text mit einer Besprechung der Werke voraus, die von unübertroffener Sachkenntnis zeugen. Bd. I enthält Christophorus Morales, Bd. II Franciscus Guerrero, Bd. III und IV Antonius a Cabezón 1. und 2. Teil, Bd. V Ginesius Pérez, Bd. VI Psalmodia Modulata (Fabordones) a diversis auctoribus, Bd. VII und VIII Antonius a Cabezón (3. und 4. Teil).

1894 erscheint das Diccionario técnico de la Musica mit mehr als 11500 Stichwörtern (vergleichend mit den entsprechenden italienischen, französischen, deutschen und englischen, 117 Gravüren, 51 Musikbeispielen; Barcelona, Victor Berdós, 4° XIX und 529 S.; eine kleinere Ausgabe erschien auch in der oben erwähnten Ilustración Musical Hispano-Americana). Als Mitglied der Kgl. Akademie der Schönen Künste in Madrid hält er seine Antrittsvorlesung über Cabezón 1895; als Professor an der neueröffneten Escuela de estudios superiores en el Ateneo Cientifico, Literario y Artistico hält er 1896—1903 in der Sección Artistica folgende Vorlesungen: „Geschichte und Ästhetik der Musik; Einfluß des Volksliedes auf die Bildung der nationalen Musik und auf die Entwicklung des Musikdramas; historische Beiträge zur spanischen Musik, religiösen Kunst, zum Theater, zur Volks- und volkstümlichen Musik; das lyrische Drama und R. Wagner, und zuletzt noch der spanische Volksgesang". Sämtliche Vorlesungen erfolgten abwechselnd mit Demonstrationen.

1896—1899 erscheint La Música religiosa en España, ein monatliches Bulletin, das Organ der Isidorischen Vereinigung und Kapelle zwecks ihrer Reform. Es erschienen in diesem Zeitraum 48 Veröffentlichungen.

1897—1898 veröffentlicht Pedrell sein zweites monumentales Hauptwerk, das Teatro lírico Español anterior al siglo XIX (La Coruña, Berea y Cie 5 Bde. Mit Text und Musik), Bd I. enthält aus dem 18. Jahrhunderts La decantada vida y muerte del general Malbrú) (Leben und Tod des Generals Marlborough) — eine Tonadilla (Operette) von Jacinto Valledor (1785). Text: Die Tonadilla und die Textdichter der Tonadilla, besonders über den Komponisten Valledor und den Dichter La Calle. Argument der erwähnten Tonadilla. Bd. II enthält ver-

schiedene Bruchstücke aus Opern (Tonadillas) des 18. Jahrhunderts, so von Literes, Esteve y Griman, Laserna, Ferrer, sowie den Text der Opern und Bemerkungen über die betreffenden Kompositionen. Bd. III enthält Proben aus dem 17. Jahrh., die ältesten Formen der Oper betreffend: Zarzuelas, Comedias, Bailes (Ballette), Cuatros und Tonadas, Bemerkungen über die Kompositionen, Biographisches über die Komponisten. Bd. IV und V desgleichen besonders Notenbeispiele mit Text über die Komponisten Asturiano, Berres, Durán, Hidalgo, Justo, Literes, Machado, Marín, Martí, Valenciano, Navarro, Navas, Patiño, Serqueyra, Villaflor[1].

1902—1911 erscheint das 3. monumentale Hauptwerk bei Breitkopf & Härtel: Victoria. Bd. I Motetten mit spanisch-französisch-deutschem Text, Bd. II 6 Messen à 4 und 4 Messen à 5 Stimmen, Bd. III Cantica (Magnificat und Canticum Simeonis), Bd. IV Weitere Messen, Bd. V Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Santae, Bd. VI weitere Messen, Bd. VII Psalmen.

Für die Sammelbände der IMG liefert Pedrell eine Reihe Beiträge: 1900 (April—Juni, S. 372—400, Breitkopf & Härtel) in französischer Spache: Folk-lore musical castillan du XVIème siècle mit musikalischen Beispielen; 1901 (Januar—März, S. 203—252): La Festa d'Elche ou le drame lyrique: La mort (trépas) et l'Assomption de la Vierge. Text und Musik. [Derselbe erschien in erweiterter Form unter dem Titel: Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical für die conférence destinée aux fêtes musicales et populaires de la Schola Cantorum à Montpellier. Paris au bureau d'édition de la Schola 1906.] 1903: Indigènisme musical espagnol du Théâtre du XVIIème siècle. 1909 L'éclogue: La forêt sans amour de Lope de Vega et la musique et le musiciens du théâtre de Calderón. (Oktober-Dezember-Heft; S. 55—104.)

1901 erscheint das enzyklopädische Handbuch der Orgelkunst, betitelt: Emporio científico é histórico de Organografía musical antiqua española (Barcelona, Juan Gili, S. 147), 1903 wird er Mitarbeiter am Musik-Lexikon Riemanns betreffs der spanischen Musiker, veröffentlicht 1904 kritische, biographische und bibliographische Studien (Monographien) alter katalonischer Musiker mit Notenbeispielen (16. Jahrhundert: Pere Albert-Vila; Maten Flecha, Onkel u. Neffe, Joan Brudieu, Juan Pau Pujol, Carlos Amat usw.; 17. und 18. Jahrhundert: Nicasi Zorita, Joan Martí, Joseph Reig, Andreu de Montserrat, Joan Cabanilles, Jaume Martí y Marvá, Joan Barter, Francesch Valls); dieselben erschienen in der Revista Musical Catalana, Bolletin des Orfeó Catalá 1904—1910. Mit Granados erscheint ein Prolog zu den Sonaten Scarlattis (Barcelona, Alier 1905) und eine Auswahl von Kompositionen klassischer spanischer Organisten (mit einer Vorrede über Anweisung zum Gebrauch beim liturgischen Gottesdienst den Vorschriften des „Motu proprio" gemäß und den Traditionen der spanischen klassischen Schule) betitelt: El organista litúrgico español (Barcelona, Alier). 1906 erscheint: La cançó popular catalana, la lirica nacionalisada y l'obra del Orfeó Catalá mit Illustrationen und Notenbeispielen (Barcelona, La Neotipia; enthält: 1. Vorläufer und Quellen des Volksliederschatzes; a) alte und allgemeine, b) moderne und spezielle. 2. Musikalische Elemente und Charakter des katalanischen Liedes. 3. Wiederbelebung der Volkslieder in der Kunst und Entwicklung der nationalen Lyrik. 4. Die Arbeit des Orfeó Catalá.)

1907 folgen „Dos Músichs cinchcentistes catalans" (Vila und Brudieu, zwei katalanische Musiker des 16. Jahrhunderts), 1908 Conferencias donadas à la Associació Wagneriana (Barcelona, Fidel Giro 1908; Bd. VII—499 S.); die 1. Konfererz im Jahr 1903 leitete Pedrell selbst.

[1] Daß Proben hieraus (in meiner eigenen Bearbeitung) nicht nur allgemein interessant, sondern auch heute noch wirkungskräftig sich erweisen, bewies meine Aufführung in Stuttgart im Oktober 1919 mit Proben aus der profanen und religiösen Musik Spaniens des 16.—18. Jahrhunderts, worüber die Frankfurter Zeitung, der Madrider el Sol und die Vanguardia in Barcelona ausführlich berichteten.

1908 erscheint die Antología de organistas clásicos españoles (16.—18. Jahrhundert), eine Auswahl von Kompositionen mit kritisch-biographischen Bemerkungen des Antonio Cabezón, seiner Söhne Juan und Hernando Cabezón, Fernández Palero, Pedro Soto, Jiménez, Aguilera de Heredia, Clavijo de Castillo, Oginago, Elías, Lliçá, Fray Miguel Lopez, Juan Moreno, P. Antonio Soler (2. Bd., Barcelona, Alier): im selben Jahr außerdem 8 Gesänge des Alfons des Weisen für Unisono-Chor mit Orgelbegleitung. 1909 erscheint der Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona mit historischen, biographischen und kritischen Bemerkungen, Transkriptionen in moderner Notation, Faksimiles (Barcelona, Palau de la Diputácio 1908, Vilanova y Geltru, 2. Bd.) und Joan I, d'Aragó, compositor, (in der revista de Estudiis Universitaris Catalans, Barcelona), französisch übersetzt in der Riemann-Festschrift (Leipzig, Max Hesse). 1910. Músicos contemporáneos y de otros tiempos. Estudios de vulgarización (Paris, Ollendorf, VIII—334 S.); ferner Jacobone de Todi, die „Stabat mater" und die Musik (enthält: 1. Jacobone de T. und die 1. Melodie des Stabat; 2. Das Stabat mater des Josquin Després; 3. Das Stabat mater des Palestrina und des Parsifal von R. Wagner; 4. Das Stabat mater des Astorga; 5. Das Stabat mater des Pergolesi; 6. Piferrer und das Stabat mater des Rossini.

1911 Jornades de Arte (1841—1891), Orientaciones (Fortsetzung des 1. Werkes, Paris, Ollendorf), beide Werke eine Selbstbiographie, die mit großer Bescheidenheit und Offenheit abgefaßt in das edle Wesen des großen Gelehrten und Künstlers einen durchaus objektiven Blick gewähren.

Als letztes bedeutendes Werk erscheint Cancionero musical popular español (bis jetzt erschienen 2 Bde., Castells in Valls-Cataluña, der 3. Bd. ist noch in Bearbeitung) mit interessantem historischem Text; der 1. Bd. enthält Volkslieder das häusliche Leben betreffend: Wiegenlieder, Tanz- und Straßenlieder, religiöse und profane Romances, Canciones, ländliche Lieder und Lieder bei religiösen Festen, Bittlieder, Passionslieder, Marienlieder, Lieder blinder Bettler. Der 2. Bd. enthält Lieder das öffentliche Leben betreffend: Pasacalles, Rondas, Coplas, Alalás, Baladas, Cantigas, auch baskische und andalusische Zigeunerlieder.

Eine Gesamtwürdigung Pedrells möge das Bild aus den Einzeldarstellungen noch näher ergänzen.

Nach der glorreichen Periode der Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts in Spanien entsteht die Degeneration der liturgischen Musik unter der Herrschaft der italienischen Monodie und der überragenden Bedeutung der Solisten; die von der Kirche emanzipierte religiöse Musik folgt sogar der Theatermusik. Pedrell stellt seine Arbeit dem Ruf der Wiederbelebung der liturgischen Musik durch Papst Pius X in Zeitschriften und auf Kongressen mit bewundernswerter Kraft zur Verfügung. Nach dem Vorbild der Musica divina des Proske erscheint 1882 der Plan zum Salterio Sacro-Hispano mit einer Klage über die traurige Lage und der Notwendigkeit der Hebung der in Privathänden und in Archiven der Kathedralen zerstreut und ungeordnet liegenden Musik-Denkmäler. Die ungeheure Sammelarbeit mit periodischen Berichten begann. In der Ilustración Musical Hispano Americano erweckt er zuerst das Andenken an die vergessenen Gestalten: Salinas, Guerrero, Morales nnd Comes; erwähnt die Verdienste der spanischen Meister Arteága, Andres, Lampillas und Erimeno die gleichzeitig mit Gluck eine Reform des Musik-Dramas anstreben, fordert in einem offenen Brief an Hanslick die wohlverdiente Anerkennung der spanischen Meister, auch des Uriarte, macht Propaganda für seine Ideen und stellt auch schon die Frage nach einem lyrischen National-Drama der Spanier auf (vgl. auch die Verwendung der Kirchenmusik in der Oper „Die Pyrenäen"). In Conferencias verbreitet er seine Pläne und Ansichten: im Ateneo Barcelonés hält er Vorlesungen über die drei großen Musik-Perioden: 1. Die rhythmisch-monodische; 2. Die metrisch-polyphone; 3. Die harmonisch-moderne. Hier setzt er das Verhältnis zwischen Palestrina und des in Spanien noch unbekannten Victoria fest, indem er sich dabei mannigfach an Proske anschließt und des letzteren Fluß und Ausdrucksfähigkeit über

Palestrina stellt. Neben den Polyphonikern des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitete er sich über die Vorläufer Wagnerscher Ideen. Mutige Apostel erstanden ihm in der Mitarbeit: Antonio Pons, der Gründer der Kapelle von Monaco (Balear-Inseln), Noguera (Opernkomponist und Musikhistoriker), Millet (Gründer des Orféo Catalá in Barcelona).

Früchte dieser Arbeit sind die Erneuerung des Repertoriums in den Kirchenkapellen, besonders die Orientierung des Instituts Orféo Catála in Barcelona mit seiner erzieherischen Wirkung zur Hebung der Nationalmusik. Die Hispaniae schola musica sacra war für Spanien damals das einzige historische Spezial-Dokument, ohne seinesgleichen in den übrigen europäischen Ländern, das ein anschauliches Mittel zum Studium der nationalen Ästhetik, dem musikalischen Temperament, dem Charakter, der Genialität und Gefühlsweise bot, fantastische Anekdoten zerstörte und den historisch-sicheren Entwicklungsgang kritisch und vergleichend ermöglichte, vor allem aber den Zusammenhang und das Filiationsverhältnis der spanischen und der niederländischen Schule unbestreitbar leugnete. Er studiert und rekonstruiert die spanischen Musik-Traditionen durch die Kompositionen der alten Meister, besonders durch die von denselben gegebenen Vorreden zu ihren Ausgaben sowie durch die Tractate der Universitätsprofessoren des 15.—17. Jahrhundert, zeichnet uns ein historisch wahres nicht phantastisches Gemälde mit seinem ihm eigenen Charakter, Temperament, den persönlich-künstlerischen Tendenzen der erzieherischen Kunst, vermittelt zugleich bisher unbekannte Kapitularien, Akten, Kontrakte, Testamente, Briefe und Urkunden und zeigt überall seine bewundernswürdige Fähigkeit, Ausdauer, Kunst- und Vaterlandsliebe: er will zeigen, daß Spanien nicht zurückgeblieben und nicht zurückbleiben wolle, um das irrtümliche Urteil der Europäer zu zerstören. Er sagt: „Die großen Polyphoniker haben die spanische Kunst gemacht, in ihnen ist die Genesis der eigentlichen Musik und das psychologische Fundament, das ein Volk als Nationalität berechtigt und begründet; ihnen hat Gott einen wunderbaren Geistesblick enthüllt und die Augen verständnisvoll geöffnet zur Erlangung der großen, der Kunst innewohnenden Feinheiten. Die alte spanische Schule bietet der Kunst die ersten Kompositionen des Expressionismus". Fruchtbaren Erfolg fand er auch durch die Associación isidoriana para la reforma de la musica religiosa in Spanien, mit der Capilla isidoriana und der monatlichen Zeitschrift La musica religiosa.

Mit der Herausgabe des siebenbändigen Victoria rekonstruiert er dessen Bild, indem er die bisherigen Biographien rektifiziert, die besten Quellen, besonders die Vorreden des Meisters, sowohl in ihren reichen historischen Daten als auch die ästhetische Seite der Kompositionen, die Klangl schönheit der künstlerischen Ausdrucksmittel konzentriert; Pedrell analysiert seine technischen Hilfsmittel, studiert die Bedeutung seiner künstlerischen Persönlichkeit, seine Tendenzen, Empfindungsweise und seinen Expressionismus verglichen mit Palestrina; er bezeichnet ihn als Musik-Poeten, der seinen richtigen Ausdruck und seine erhabene Schönheit in der Interpretation des göttlichen Wortes gefunden, als einen Künstler, der unverändert schön bleibe. Victoria habe gegenüber Palestrina „etwas Neues", etwas was die Kunst bis dahin überhaupt nicht hervorgebracht habe, etwas mehr Dramatisches und Gefühlsmäßiges, etwas wie das Bestreben, eine besondere Wirkung durch die Kraft des ausgewählten Textes hervorzubringen. „Während Palestrina mehr ruhig und zerknirscht bleibt, erhebt sich Victoria wie die großen Mystiker mit lieblichem Seelenausdruck; mit seinen Mitteln des Expressionismus sei er das Typische, Charakteristische, die übermächtige und erhabene Individualität, die mit niemand zu verwechseln sei".

In seinem Teatro lirico weist er nach, daß Juan del Encina (1468—1534) nicht nur mit seinen Eklogen und Farcen der Schöpfer des Dramas, sondern auch der der ursprünglichen Oper, der Zarzuela, und der Vorläufer des Oratoriums ist. In der Zarzuela des 17. Jahrhunderts verschmilzt Text und Musik schon zu einer Einheit, auf Grundlage des Volksgesanges mit der technisch entwickelten Kunstform zu höherer Einheit verwoben. Es ist ihm zu tun, die Unabhängigkeit der spanischen Oper auch im 17. Jahrhundert von der camerata florentina nachzuweisen und zwar inhaltlich durch den eigenartigen Charakter und die Form der in derselben er-

scheinenden Bestandteile (tono, cuatro de empezar, bailete, jácara, folla, mojiganga, tiranes, seguidilla, sainete), sowie dadurch, daß beispielsweise die Comedias von Calderon (das Bühnenfest „Amor und Psyche" 1640 und die Loa „Purpura de la rosa") als Zarzuelen ganz ohne Rezitativ gesungen wurden. Selbst die Komponisten von Tonadillas im 18. Jahrhundert bewahren noch ihren nationalen Charakter, wenn sie auch von den Italienern etwas beeinflußt sind.

Oskar von Hase †

Von

Alfred Einstein, München

Am 26. Januar 1921 ist der Alterschef des Hauses Breitkopf & Härtel, Geheimrat Dr. Oskar von Hase, 75 Jahre alt, in Leipzig verschieden.

Hase — wir folgen den Angaben, die er selbst bescheiden an den Schluß seiner Gedenkschrift über das von ihm mitgeleitete Verlagshaus gestellt hat — war am 15. Sept. 1846 zu Jena als Sohn des Kirchenhistorikers Karl August von Hase, des Gatten von Pauline Härtel, geboren. Nach Erlernung des Buchhandels in Bonn und nach Abfassung seiner, der ersten buchhändlerischen Doktorarbeit, trat er am 26. April 1869 bei Breitkopf & Härtel zunächst als Volontär ein; aus dem deutsch französischen Kriege heimgekehrt, hat er, von Anfang 1873 als Prokurist, nach Hermann Härtels Tod seit dem 2. Sept. 1875 als Teilhaber hauptsächlich den Musikverlag des Hauses geführt, bis er sich, vor kaum zwei Jahren, von seiner Tätigkeit auf seinen Ruhesitz bei Jena zurückzog.

Seine Verdienste um das Buchgewerbe stehen auf einem andern Blatt: nur kurz sei vermerkt, daß er 1875—1901 Vorstand des Vereins der Deutschen Musikalienhändler, 1877—85 der sächsischen Buchdrucker, 1886—89 der Deutschen Buchdrucker-Berufsgenossenschaft war; daß er 1884 den Deutschen Buchgewerbeverein begründete und als dessen 1. Vorsteher das Deutsche Buchgewerbemuseum ins Leben rief; als Mitglied der historischen Kommission des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler verfaßte er seine „Geschichte des deutschen Buchhandels der Frühzeit" (Privatdruck), eine handschriftliche „Geschichte des Meßkatalogs" und der „Buchaufsicht"; daneben liegen vor seine „Koberger" (2. Aufl. 1885), „Emil Strauß, ein deutscher Buchhändler am Rhein" (1907) und seine prächtige Geschichte des Hauses Breitkopf & Härtel (2 Bde.: I, 4. Aufl. 1917, II, 4. Aufl. 1919). Mit Beginn des neuen Jahrhunderts legte er alle buchgewerblichen Ehrenämter nieder, war aber bis an sein Lebensende noch stellvertretender Vorsitzender der literarischen und der musikalischen Sachverständigenkammer. Beim Rücktritt vom Vorsitz des Riedelvereins zu Leipzig, den er nach Karl Riedels Tod zur Zeit von H. Kretzschmars und G. Göhlers Leitung ein Jahrzehnt verwaltet hatte, hat man ihn zum Ehrenvorsitzenden gewählt; und bis zu seinem Tode hat er auch das Schatzmeisteramt bei der „Neuen Bachgesellschaft" weitergeführt. Das gleiche Amt, das er fünfzehn Jahre lang bei der „Internationalen Musikgesellschaft" versah, hatte er auch bei der Gründung unserer „Deutschen Musikgesellschaft" wieder übernommen, bis er es 1920 in die Hände seines Sohnes Hellmuth v. Hase legte.

Wer ermessen will, welchen Dank und welches Gedächtnis die Musikwissenschaft Oskar v. Hase schuldet, der lese die zweite Hälfte des II. Bandes der erwähnten Gedenkschrift über die Geschichte des von ihm geleiteten Hauses: sie ist die beste und imponierendste Geschichte seiner eigenen Tätigkeit. 1873, da er zuerst verantwortlich zeichnete, erschien der erste Band von Spittas Bachbiographie; und von da ab hat er nicht aufgehört, am Aufschwung der deutschen Musikwissenschaft helfend, fördernd, anregend, ganz persönlich teilzunehmen: er übernahm ein großes Erbe, aber er erwarb es, um es zu besitzen, kraft seiner bis ins höchste Alter frischen, temperamentvollen Per-

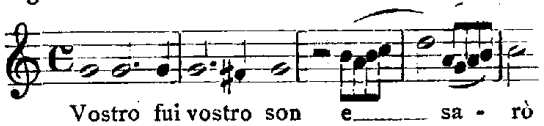
sönlichkeit, dank der besonderen Lebhaftigkeit, mit der er jeden ihm zugetragenen Gedanken kraftvoll ergriff. In dieser Verlegertätigkeit steckte sehr viel Individualität, Mut und Selbstlosigkeit; dafür zeugen ganz besonders der Ausbau der großen Gesamtausgaben unserer Klassiker sowie — trotz der Staatshilfe — die beiden großen deutschen Denkmälerpublikationen, für die schwerlich ein anderer Verleger zu haben gewesen wäre. In der Geschichte der Musikwissenschaft ist dem Dahingegangenen ein Blatt ehrenden Gedenkens auf immer gesichert.

Bücherschau

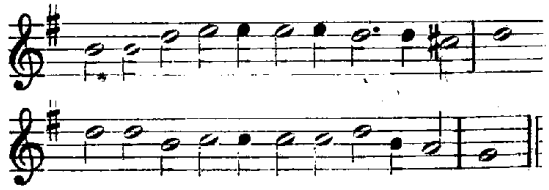
Brahms, Johannes. Briefwechsel. 14. Bd. Joh. Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Barthelf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch und Robert Lienau. Hrsg. v. Wilhelm Altmann. 8°, XLIII, 341 S. Berlin 1920, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 28 *M*.

Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 26 Abb. auf 14 Tafeln. 8°, XII u. 518 S. Leipzig 1919, Emmanuel Reinicke. 16.80 *M*.

Das klassische Buch, das vor nahezu 25 Jahren die Urgeschichte der Musik mit ganz neuem Licht erhellt hat, ist nunmehr, im Wesentlichen unverändert, aber durch eine Reihe von Zusätzen und Änderungen bereichert, in fünfter Auflage erschienen. Es erübrigt sich wohl, auf seinen allgemein bekannten Inhalt nochmals einzugehen; es ist für den Musikhistoriker nur immer wieder eine tiefbewegende Sache, zu beobachten, von welcher Fruchtbarkeit diese Untersuchung des Problems gleichsam von einem archimedischen Punkt aus gewesen ist, wie die Arbeit des Nationalökonomen das Gebiet der Sprach- und Musikwissenschaft erweitert hat. Da das Buch gleichzeitig aber zur reichsten Sammlung von Arbeitsgesängen geworden ist, die wir besitzen, so bezeugt man dem greisen Verfasser vielleicht seine Dankbarkeit dadurch am besten, daß man zu deren Vermehrung einiges beizutragen versucht. Ich möchte auf den Anhang des Buches eingehen, der in 24 Notenbeispielen eine bestimmte Gruppe von Arbeitsgesängen vereinigt, die Schifferlieder oder Bootsgesänge; und zwar gerade auf das letzte, europäische Beispiel, den venezianischen Gondoliergesang, den Bücher in der Form abdruckt, wie ihn Liszt für seinen „Tasso“ als Thema verwandt hat. Ein eigentlicher Arbeitsgesang ist diese merkwürdige Rezitation ja nicht[1]; wir wissen aus Goethes Schilderung in der „Italiänischen Reise“ (7. Okt. 1786), daß der Gesang der Stanzen Tassos im Wechselvortrag zwar auch beim Rudern möglich war und auf Bestellung stattfand, aber wesentlich „für einen müßigen Menschen gar trefflich paßt“, und während des Wartens am Ufer einer Insel oder eines Kanals angestimmt wurde. Das Urbild des Gondoliergesangs gerade in der „Liszt'schen Form“ glaube ich wieder in jenen „Weisen“, Arie, gefunden zu haben, über die ich seinerzeit in den Sammelbänden der IMG (XIII; „Die Aria di Ruggiero“) berichtet habe. Mein Material hat sich seitdem sehr vermehrt; unter anderm findet sich eine monodische Komposition, zweifellos über den Ruggiero-Ostinato, auf die vielkomponierte Stanze von Bernardo Tasso „Vostro fui, vostro son“ darunter (MS 704 [8750] des Cons. Brüssel), die folgendermaßen beginnt:



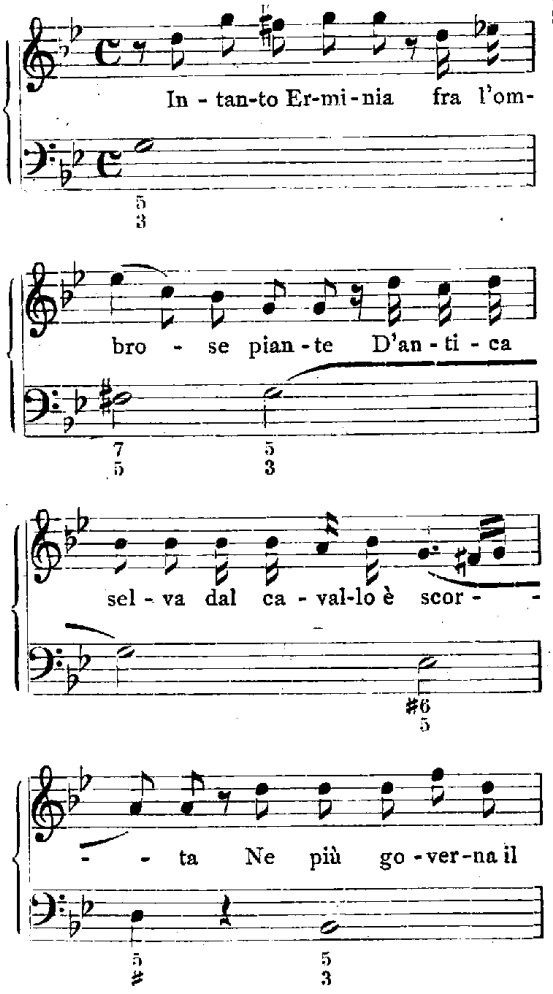
Die Übereinstimmung dieses Beginns einer um 1600 entstandenen Monodie mit dem von Liszts Vorbild ist überraschend. Die einfachste Form aller Ottave rime-Improvisationen steht wohl in Banchieris „Barca di Venezia“ (1605). Da singt Rizzolina zur Lautenbegleitung ihres Liebhabers Ortensio „so laut sie nur kann“, eine Ottava all' improvviso. Die, natürlich viermal wiederholte Melodie lautet:

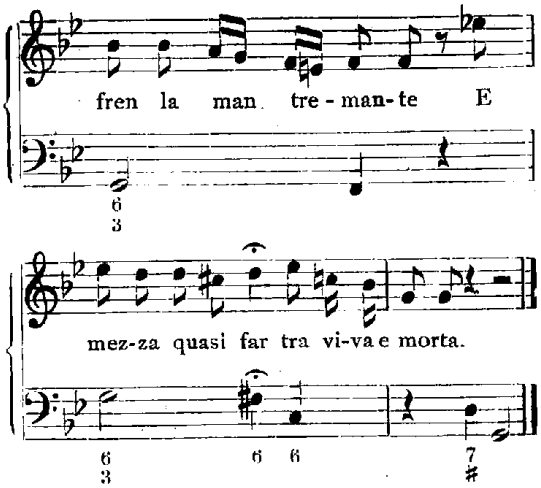


[1] Viel eher ist es das von Anton Nägele (in den Berichten über die Verh. der kgl. sächs. Ges. der Wiss., philol.-hist. Klasse LVII, 1903) abgedruckte Gondolieri-Liedchen.

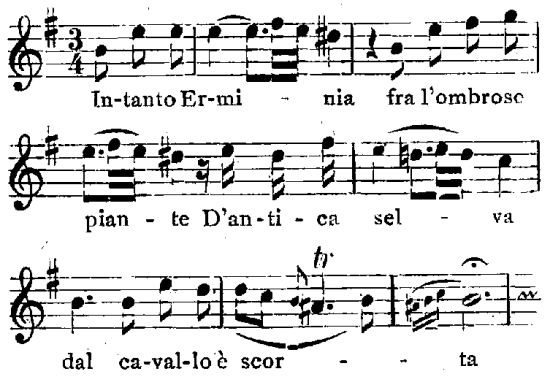
Ich halte diese Weise ohne weiteres für einen Urtypus venezianischer Ottaven-Improvisation.

Der Gesang der Gondolieri ist im 18. Jahrhundert noch öfters aufgezeichnet worden. Ich möchte etwa auf Giuseppe Barettis „Beschreibung der Sitten und Gebräuche in Italien" (engl. Ausg. 1768, deutsche Übers. v. J. G. Schummel, Breslau 1781, II, 122) hinweisen. Baretti erwähnt den Vortrag von Ottave rime der Gondolieri, . . . „und da die Melodie, worauf sie gesungen werden, alt und nach dem Urteil unserer Musiker sehr schön ist, so kann es meinen musikalischen Lesern nicht unangenehm sein, sie hier zu sehen, da Signor Giardini [zweifellos Felice G., 1716—1796] mir die Gefälligkeit erwiesen, sie für mich in Noten zu setzen". Giardini hat Baretti gleich zwei Varianten der Melodie aufgeschrieben; nämlich „Ottave alla Fiorentina", und „Tasso alla Veneziana". Ich setze die erste, samt dem B. C. hierher:





Das sieht ja nicht sehr echt aus; es zeigt vielmehr den starken Einfluß des Opernrezitativs. Merkwürdiger und überzeugender ist die venezianische Melodie, die keinen Baß mit sich führt, und nicht bloß die Hälfte, sondern die ganze Stanze umfaßt; aus Platzmangel kann ich nur den Anfang mitteilen:



Man sieht: mit der von Liszt verwandten Melodie haben diese Weisen nicht das Geringste, es wäre denn der Mollcharakter, der sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eingestellt haben müßte, gemein. Die alten Improvisationsmelodien des 16. Jahrhunderts sind all: Durmelodien. A. E.

Deinhardt, Hans. Beethoven-Rede, gehalten bei der von der Stadt Lauf am 12. Dez. 1920 veranstalteten Feier des 150. Geburtstages L. van Beethovens. 8°, 16 S. Lauf [1920], Hans Fahner.

Eisenmann, Alexander. Das Musikstudium. Ratgeber bei der Berufswahl. Winke für den Musikstudierenden. 2. gänzlich neubearb. Aufl. (Auers Schriften für musikalische Bildung. 1. Heft.) kl. 8°, 40 S. Stuttgart [1920], A. Auer. 2.60 *M*.

Friedrichs, Elsbeth. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst für jung u. alt. Mit 14 Porträts (auf Taf.) u. einem Titelbilde. 2., um musikästhetische u. geschichtliche Zusätze verm. Aufl. 8°, XX u. 230 S. Braunschweig 1920, J. Wollermann. 20 *M*.

Frings, W. Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk! Ästhetische, geschichtliche und zeitgemäße Gedanken zur Neuerweckung und Pflege des deutschen Volksliedes. 8°, 158 S. Regensburg 1920, Fr. Pustet. 8 *M*.

Fröschels, Emil. Untersuchungen über den harten u. weichen Stimmeinsatz bei Natur- und Kunststimmen. (Mit 5 Textfig.) Aus dem phonet. Laboratorium des physiolog. Universitätsinstituts in Wien. (S.-A. aus den Sitzungsberichten der Akad. d. Wissenschaften in Wien. Mathem.-naturw. Kl. Abt. III. 129. Bd.) gr. 8°, 8 S. Wien 1920, A. Hölder in Komm. 6 *M*.

Grabner, Hermann. Regers Harmonik. [Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, hrsg. von Richard Würz. Heft 1.] 8°, VIII u. 48 S. München [1920], Otto Halbreiter. 8 *M*.

Istel, Edgar. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Zweite, verbesserte Auflage. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 239. Band. kl. 8°, 128 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner.

Vorläufig, bis eine künftige umfassende Wesensschauung des Phänomens „musikalische Romantik", zu der E. Kurth (Romantische Harmonik, I. Abschn., 2. Kap.) schon so überraschend weit vorgedrungen ist, möglich sein wird, mag Istels bekanntes, nunmehr in zweiter verbesserter Auflage vorliegendes Bändchen als anregende und lebendige Gesamtdarstellung der deutschen musikalischen Romantik (1813—1848) seinen Wert behalten, zumal seit Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes Arbeiten ähnlicher Zielsetzung und Anlage nicht hervorgetreten sind.

Bei den Ausführungen über die allgemeinen geistigen Grundlagen der romantischen Bewegung wäre J.'s Auffassung vom ablehnenden Verhalten der Romantiker Schiller gegenüber (S. 6/7) und dem hierdurch herausgebildeten Gegensatz von „klassisch" und „romantisch" doch wohl etwas mehr einzuschränken (vgl. A. Dyroff, Über Schiller und Romantik im Hinblick aufs Drama, Der Wächter I 3, Juli 1918). In Einzelheiten läßt die neue Auflage vielfach die bessernde Hand vermissen. Grillparzers Grabschrift für Schubert erscheint (S. 28), obwohl schon bei Wurzbach und Heuberger richtig, immer noch in entstellter Fassung, weiterhin das Quartett dmoll trotz Heubergers zutreffender Datierung (1824) als „1826 entstanden" (S. 59). Webers Klavierstücke op. 60 sind keineswegs „seine einzigen vierhändigen" (S. 66). Es kommen hinzu: „6 petites Pièces faciles" op. 3 (1801) und „6 Pièces" op. 10 (1809). Unter Schuberts Kammermusik (S. 61) durften die wertvollen 3 Sonatinen für Klavier und Violine op. 137 nicht übergangen werden. Ausdrücklich glaubt J. seine der ersten Auflage seines Werkes gegenüber wesentlich geänderte Stellung zu Wagner betonen zu müssen (Vorwort): „Die Romantik war nicht etwa nur dazu da, einen Wagner zu zeugen, sondern sie trägt ihre Existenzberechtigung in sich selbst. Wagner hat ihre Ausdrucksmittel und ihre Stoffwelt aus dem Geiste seiner Zeit heraus benutzt, um das von ihm erträumte Gesamtkunstwerk aufzubauen". Willi Kahl.

Karg-Elert, Sigfrid. Die Grundlagen der Musiktheorie (kleine prakt. Kompositionslehre). Ein modernes Lehr- u. Aufgabenbuch f. d. Fachausbildung u. d. Selbstunterricht. 1. Teil. gr. 8°, VI, 82 S. m. 1 Bildnis. Leipzig [1920], Speka Verlag. 6.50 *M*.

Korngold, Julius. Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Kritische Aufsätze. 8°, VII u. 376 S. Wien 1922, Leonhardt-Verlag. 44 *M*.

Krebs, Carl. Meister des Taktstockes. 8°, 229 S. Berlin [1919], Schuster & Loeffler.

Das reizvolle Büchlein hat seine gleichmäßigen Vorzüge sowohl nach der sachlichen Seite wie nach der seines liebenswürdigen Vortrags. Es gibt zunächst in einer allgemeinen Einleitung einen gedrängten Abriß der ersten Entwicklung der Dirigierkunst, wobei es sich, wie sich von selbst versteht, an Schünemanns „Geschichte des Dirigierens" anlehnt: mit dem 17. Jahrhundert erscheinen dann schon die scharfumrissenen Charakterköpfe zunächst der Operndirigenten,

mit Lulli angefangen; mit dem 18. beginnt die Reihe unserer großen Meister, die zum Dirigieren eine sehr unterschiedliche Stellung eingenommen haben. Es gibt alte Stiche oder Schabkunstblätter aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, die in sorgfältig bedachten Gruppenmedaillons alle großen und weniger großen Musiker vereinigen: einer solchen Überschau ist die Darstellung des Verf. zu vergleichen; alles rückt scheinbar zwanglos ins rechte Licht, und ein besonders lebendiges Mittel wird der Zeichnung die glücklich gewählte Anekdote. Nur bei Mozart ist mir etwa aufgefallen, daß die charakteristische Überlieferung von Mozarts Temponahme bei der Einstudierung einer Sinfonie für die Leipziger Akademie vom 12. Mai 1789 (Jahn II⁴, S. 489) übergangen ist; sie scheint mir für den Dirigenten Mozart die allerwertvollste. Im 19. Jahrhundert werden die Vertreter der Romantik (wobei Mendelssohn gegen Wagner eine kleine Ehrenrettung erfährt), die Heroen der großen Oper und ihre Trabanten, dann die drei Neuromantiker stark belichtet; im Mittelpunkte der Darstellung steht dann aber Hans v. Bülow, mit dem die Geschichte des spezifischen Dirigententums erst beginnt. Von hier ab bis auf die neueste Zeit kann Krebs aus einem Quell eigener Erinnerung und scharfer Beobachtung schöpfen, was seiner Schilderung noch besonderen Reiz verleiht; es ist natürlich und berechtigt, daß sie sehr stark aus dem Berliner Gesichtswinkel erfolgt, höchstens daß ein andres Zentrum, Wien, doch etwas zu kurz kommt. Ein eigenes wertvolles Kapitel ist den Chordirigenten — auch hier vor allem denen Berlins — gewidmet; ein sehr kurzes dem Ausland. Das Werkchen wird in den Kreisen der Musikliebhaber sicherlich seine schönste Wirkung tun: wir sollten seinesgleichen, die mit der gediegenen Fundierung die angenehme und anregende Form verbinden, nur noch viel mehr besitzen! A. E.

Cissauer, Ernst. Gloria Anton Bruckners. Verse u. Prosa. gr. 8°, 65 S. Stuttgart 1921, W. Meyer-Ilschen. 15 *M*.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. (Persönliches u. Intimes aus ihrem Leben u. Schaffen.) 4. Bd. Chopin. Brahms. Bruckner. Reger. Zerstreute Blätter. Mit 9 Abb. (auf Taf.) 8°, IV u. 218 S. Bielefeld 1920, Velhagen & Klasing. 10 *M*.

Neugestaltung, Die, der Musik-Akademie. S.-A. aus dem Jahresbericht der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst i. Wien f. d. Studienjahr 1918/19. gr. 8°, 59 S. Wien 1920, Staatsakademie für Musik u. darstellende Kunst. 2 *M*.

Nohl, Ludwig. Beethoven. Neue Auflage (Musiker-Biographien, 2. Band.) Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1181—1181a. kl. 8°, 123 S. Leipzig [1920], Ph. Reclam jun. 3 *M*.

Riemann, Hugo. Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert Zweite. verm. u. verb. Aufl. [besorgt v. Gustav Becking]. gr. 8°, XXIV u. 550 S. Berlin [1920], Max Hesses Verlag.

Ruth-Sommer, Hermann. Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden f. Sammler. Mit 142 Abb. u. 5 Tafeln. 2., erweiterte Aufl. [Bibliothek für Kunst- und Antiquitäten-Sammler, 8. Band.] 8°. 214 S. Berlin 1920, R. C. Schmidt & Co. 25 *M*.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 4. verm. u. verb. Aufl. Mit 8 Bildnissen berühmter Musiker. 2 Bände. Lex.-8°, XVI, 488 u. VII, 479 S. Stuttgart 1921, J. B. Metzler. 100 *M*.

Unger, Max. Beethovens Freundschaftsverkehr mit S. A. Steiner u. Tobias Haslinger in Wien, sowie sein Briefwechsel mit Ad. M. Schlesinger in Berlin. 4°, 120 S. Berlin 1920, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung. 15 *M*.

Wellesz, Egon. Studien zur äthiopischen Kirchenmusik. S.-A. aus: Orients Christianus, Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients. Im Auftrag d. Görresgesellsch. hrsg. v. Dr. A. Baumstark. Leipzig [1920], Otto Harrassowitz.

Wuthmann, Ludwig. Modulationstabellen. (Kleine leichtfaßliche Modulationslehre.) Eine Anleitung für Musikseminaristen und junge Musiker, schnell und geschmackvoll zu modulieren. gr. 8°, 24 S. Hannover [1920], L. Oertel. 3.50 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, Joh. Christ. Friedr. Die Amerikanerin. Zyklus von 5 Gesängen für Solo und kleines Orchester, bearb. v. Georg A. Walter. Berlin. Albert Stahl. Partitur 15 *M*. Kl.-A. 6 *M*.

Bach, Joh. Christian. Zwei weltliche Arien (1. „Meiner allerliebsten Schönen". 2. „Wenn nach der Stürme Toben") für Solo u. kleines Orchester, bearb. von Georg A. Walter. Berlin. Albert Stahl. Partitur 15 *M*., Kl. A. 6 *M*.

Bruhns, Nikolaus. Der 100. Psalm. Solo-Kantate mit kleinem Orchester, bearb. v. Georg A. Walter. Berlin. Albert Stahl. Partitur 15 *M*. Kl.-A. 6 *M*.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XXVII. Jahrgang. 1. Teil. Band 53.

Sechs Trienter Codices. Geistliche und Weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Vierte Auswahl:

I. Reginald Liebert, Messe mit allen Gesängen des Ordinarium u. Proprium.

II. Guillaume Dufay, Sieben geistliche und zwei weltliche Motetten.

III. Siebenzehn Marianische Antiphonen von Dunstaple und Anonymis.

IV. 25 Hymnen von Dunstaple, Merques, Touront, H. Battre, Binchois u. Anonymis.

Bearbeitet von Rudolf Ficker u. Alfred Orel. 118 S. Wien 1920. Universal-Ed.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 2. Teil. Band 54.

Das Wiener Lied von 1788 bis Mozarts Tod. (Stephan — Friberth — Hofmann — Holzer — Pohl — Ruprecht — Kozeluch — Grünwald — M. Th. Paradies — Hackel — Hoffmeister).

Bearbeitet von Margarete Ansion (Text) und Irene Schlaffenberg (Musik). 120 S. Wien 1920. Universal-Ed.

Haydn, Joseph. Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Serie 14: Klavierwerke. Band III. Sonaten Nr. 39—52. Herausg. von Karl Päsler. Leipzig [1920], Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Haydn, Joseph, Sinfonie concertante für Violine, Violoncell, Oboe und Fagott mit Klavierbegleitung, bearbeitet v. Hans Sitt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 *M*.

Kienzl, Wilhelm und Victor Jack. Alpenlieder aus Deutsch-Österreich. 110 Lieder und 60 echte Volkstänze aus Kärnten, Steiermark und Tirol für Gesang mit Pfte. Wien. Lyra-Verlag. 18 *M*.

Molitor, Simon Franz. Zwei Sonaten für Gitarre allein, op. 12 und op. 15. (Altwiener Gitarrenmusik, herausgegeben von Josef Zuth. Wien, Verlag Anton Goll.

Paër, Ferdinand. Diana und Endymion. Dramatische Kantate. Vollst. Klavierauszug. Neu bearb. und mit schwedischen Text versehen von Preber Rodermann. Deutsch von Gg. Rich. Kruse. Lund, Sydsv. Bok. och Musikförl.; Berlin, Albert Stahl. 8. *M*.

Schütz, Heinrich. Lobgesang (150. Psalm) für Solo u. kleines Orchester, bearb. v. Georg A. Walter. Berlin. Albert Stahl. Part. 15 *M*. Kl.-A. 6 *M*.

Telemann, Georg Philipp. Konzert in G dur für 4 Violinen mit hinzugefügter Klavierbegleitung, hrsg. v. Hjalmar von Dameck. Berlin [1920], Raabe & Plothow. 5 *M*.

Torri, Pietro. Ausgewählte Werke, Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von Hermann Junker. (Denkmäler deutscher Tonkunst, zweite Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, veröffentlicht durch die Ges. z. Hrsg. von DTB. unter Leitung von Adolf Sandberger. 19. u. 20. Jahrg. [31. Band der ganzen Reihe]. 2°, LXVI u. 184 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Veröffentlichungen der neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XX, Heft 1. J. S. Bachs Werke. Kantate Nr. 71: Gott ist mein König. Klavierauszug mit Text von Otto Schröder. Leipzig 1919, Breitkopf & Härtel.

Mitteilungen

Dr. Hans Mersmann ist vom preußischen Kultusministerium als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Berlin zugelassen worden. Das Thema seiner Habilitationsschrift ist: „Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung"; das seiner Probevorlesung: „Beethoven; Versuch einer Synthese".

Dr. Hermann Poppen (Heidelberg) gedenkt mit Schluß des Wintersemesters seinen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule in Karlsruhe abzugeben.

Dr. Hermann Stephani hat in Eisleben ein Collegium musicum, vornehmlich für altklassische Musik, mit 28 instrumental und 5 vokal Ausübenden begründet.

Am 14. Januar hielt im „Gruppo universitario Romano di cultura musicale", in der Aula der römischen Universität, Vladimiro Zabughin einen Vortrag über die byzantinische Musik mit musikalischen Beispielen.

Nach dem Ausscheiden von Prof. Dr. Robert Lach ist die Leitung der Musiksammlung der früheren Hof-Bibliothek in Wien Herrn Dr. Robert Haas übertragen worden.

Durch die Fach- und Tagespresse geht die Nachricht, daß im Kopenhagener Musik-Konservatorium die „Urschrift" von Rossinis „Barbier von Sevilla" mit einer unbekannten und vom Komponisten später verworfenen Ouvertüre aufgefunden sei. Die sensationell aufgebauschte Kunde von dieser „Entdeckung" erschien sofort höchst zweifelhaft, zumal ja bekanntlich das Autograph der Partitur seit Jahrzehnten zu den Schätzen des „Liceo Musicale" in Bologna gehört. Die überall veröffentlichte Notiz von dem Kopenhagener Funde stellt sich nun auch tatsächlich als ein bedauerlicher Irrtum heraus. Nach Mitteilung des Bibliothekars des Konservatoriums, Dr. W. Behrend, handelt es sich nämlich keineswegs um das Originalmanuskript der berühmten Oper, sondern um eine alte Abschrift der Partitur, die wahrscheinlich in den 1820er Jahren für den damaligen Kronprinzen und späteren König Christian VIII. angefertigt ist. Die Kopie zeigt einige Abweichungen von der gebräuchlichen Fassung (u. a. fehlt das erste Finale); die Ouvertüre in Esdur ist identisch mit der Sinfonia zur Oper „Adelaide di Borgogna" v. Jahre 1818. — Wie bekannt, existiert zum „Barbier" keine Originalouvertüre, woran wohl die Kürze der Zeit schuld war, in der Rossini sein Meisterwerk fertigstellen mußte: der Kontrakt über die Scrittura ist vom 26. Dezbr. 1815 datiert, die erste Aufführung am Argentina-Theater zu Rom erfolgte am 20. Febr. 1816. Der Maestro entnahm daher die Ouvertüre einer seiner früheren Opern, dem für die Mailänder Scala 1814 geschriebenen „Aureliano in Palmira", die er mit geringen Änderungen auch bereits für seine 1815 in Neapel gegebene Oper „Elisabetta" benutzt hatte. G. Kinsky-Köln.

In Antwerpen hat sich unter dem Namen Collegium musicum eine Vereinigung gebildet, die sich der Aufführung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Originalbesetzung widmen soll. Das erste Konzert brachte vorbachische, auf Bach einflußreiche Meister.

Der Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli-Leipzig (Leitung Prof. H. Hofmann) hat im Spätherbst fünf Konzerte mit „Neuester deutscher Kirchenmusik" (Lubrich, Heuß, Karg-Elert, Koch, Kötzschke, Kögler, A. Mendelssohn, Geilsdorf, E. Paul, Fricke, Raillard, Reznizek) in Görlitz, Liegnitz, Zittau, Breslau und Hirschberg gegeben, hat dann im Wintersemester drei Konzerte mit Orchester in Leipzig veranstaltet (Reformationskantaten von Hildebrandt-Stettin, und zweimal v. Herzogenbergs Weihnachtsoratorium) und in den Weihnachtsferien wiederum drei Konzerte in der Niederlausitz (Muskau u. a.) „Aus der Weihnacht ins Neue Jahr". Im nächsten, letzten, Anrechtskonzert bringt er vier Choralkantaten in Uraufführung (Manuskript) von Prof. Hasse-Tübingen, Kögler-Leipzig, Hiller-Leipzig, Lubrich-Kattowitz.

Der französische Kriegsminister, Louis Barton, hat der Bibliothek de l'Institut zwanzig un-

veröffentlichte Handschriften Mozarts zum Geschenk gemacht, die angeblich auf einer jüngst in Italien veranstalteten Versteigerung erworben wurden. Es handelt sich um Autographe aus den Jahren 1775—76: Gelegenheitswerke, Tänze, Märsche, eine kleine Hochzeitsmusik.

Über die Beethoven-Ausstellung der Staatsbibliothek Berlin sei noch Folgendes nachgetragen: Die Ausstellung geht im wesentlichen auf die Arbeit der Herren Prof. Dr. Johannes Wolf und Prof. Dr. Hermann Springer zurück. Der überaus rege Besuch machte eine Verlängerung der Ausstellung bis Ende Januar nötig. Für Schulen, Volkshochschulen usw. wurden zahlreiche Führungen veranstaltet. Bei der Eröffnung wies der Generaldirektor Exz. v. Harnack auf die allgemeine Bedeutung und das Deutschtum Beethovens hin, hielt der unterzeichnete Abteilungsdirektor, der die Ausstellung angeregt hatte, einen Vortrag über die Geschichte der Erwerbungen der Beethoveniana und über die Arbeitsweise Beethovens. Altmann.

Das Musikhistorische Museum von Wilhelm Heyer in Köln hat in der Zeit von Mitte Dezember bis Ende Januar ebenfalls eine Beethoven-Gedächtnisausstellung veranstaltet, die sich regen Zuspruchs erfreute. Sie enthielt zahlreiche Briefe und Notenautographen des Meisters — z. B. die Fis dur-Sonate op. 78, die Fantasie op. 77, das Lied „Neue Liebe, neues Leben", die Posaunenstimmen zur Neunten Sinfonie, verschiedene Skizzen u. v. a. —, ferner den 46 Seiten umfassenden eigenhändigen Entwurf zur Denkschrift an das Wiener Appellationsgericht vom Februar 1820, das Schlesingersche Konversationsheft v. J. 1825, gedruckte Erstausgaben, Quellenschriften und Bildnisse aus dem Beethovenkreis, darunter auch als Leihgabe aus Kölner Privatbesitz die von K. B. Beckenkamp gemalten angeblichen Originalporträts von Beethovens Eltern. — Am 13. Februar wurde im Museum eine neue Ausstellung eröffnet, die Paganini gewidmet ist und u. a. eine Reihe Autographen aus dem ungedruckten kompositorischen Nachlaß des großen Geigers aufweist.

Die Stadt Kreuzburg a. d. Werra veranstaltet anläßlich des 300. Todestages von Michael Praetorius (geb. 15. Febr. 1571 zu Kreuzburg, gest. 15. Febr. 1621 zu Wolfenbüttel) eine Gedenkfeier.

Die seit 1908 mit dem Sitz in Cassel bestehende Spohr-Gesellschaft wird demnächst ihre Sammlungen in einem Museum (Begründer und Leiter Heinrich Stein) der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Kataloge

Kurt W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 487. Manuskripte vom Mittelalter bis zum XVI. Jahrhundert. [Enthält eine Reihe von wertvollen Antiphonarien, Breviarien und Missalen mit Neumen und Musiknoten.]

Februar	Inhalt	1921

Seite

Siegfr. Anheißer (Köln a. Rh.): Das Vorspiel zu „Tristan und Isolde" und seine Motivik 257
Alfred Reiff (Stuttgart): Felipe Pedrell 304
Alfred Einstein (München): Oskar von Hase † 313
Bücherschau 315
Neuausgaben alter Musikwerke 318
Mitteilungen 319
Kataloge 320

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft — 3. Jahrgang — März 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark u. T.-Z., Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Die Rhythmik der byzantinischen Neumen

Von

Egon Wellesz, Wien

II.

Die Hymnen der Kasia.

Im XX. Bande der „Byzantinischen Zeitschrift" hat H. J. W. Tillyard eine für die Erforschung des griechischen Kirchengesanges wichtige Arbeit veröffentlicht: A musical Study of the Hymns of Casia. Sie befaßt sich mit den Hymnen der Kirchendichterin Kasia, einer Frau von besonderer Begabung und eigenartigem Schicksal[1], die in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts lebte.

Euphrosyne, die Mutter des Kaisers Theophilos, ließ die schönsten Mädchen des Landes an den Hof kommen, damit sich dieser aus ihnen eine zur Braut erwähle. Unter ihnen war Kasia, einem edlen Geschlecht entstammend, und von großer Schönheit. Ihr wandte sich die Aufmerksamkeit des Kaisers zu, aber eine allzu schlagfertige und der Hofetikette zuwiderlaufende Antwort hielt ihn ab, sie zu wählen, und er nahm Theodora aus Paphlagonien zur Frau. Aus Schmerz über die Zurückweisung stiftete Kasia ein Kloster und wurde Nonne.

Kasia, von der auch eine Anzahl profaner Dichtungen erhalten sind, hat hier Kirchenlieder gedichtet und komponiert, die sie in die erste Reihe der Hymnographen rücken. Dies wird schon von Kodinos, De antiquitatibus Constantinopolitanis anerkannt, der über die Stiftung der Klöster durch Kasia (Eikasia, Ikasia, Kassia sind andere Schreibungen des Namens) berichtet: Ἡ μόνη τῆς Εἰκασίας ἐκτίσθη παρὰ Εἰκασίας μοναχῆς εὐσεβεστάτης καὶ παρθένου ὡραίας τῷ εἴδει, ἥτις σοφωτάτη οὖσα καὶ κανόνας πολλοὺς καὶ στιχερὰ καὶ ἄλλα τινὰ ἀξιοθαύμαστα ἐποίησε καὶ ἐμελῴθησεν ἐν τοῖς χρόνοις Θεοφίλου τοῦ βασιλέως.

Tillyard hat von dieser Dichterin neun Hymnen einer gründlichen textlichen und musikalischen Untersuchung unterzogen. Die Übertragung dieser Hymnen muß aber nach den im ersten Teile dieser Untersuchungen geführten Darlegungen korrigiert werden. Diese Änderungen sind in melodischer Beziehung bei weitem nicht so ein-

[1] Vgl. K. Krumbacher, Kasia. Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wissensch. 1897.

schneidend, wie es bei den von Riemann übertragenen Stücken erforderlich ist. Sie sind aber in rhythmischer Beziehung recht tief eingreifend, da Tillyard die Einzwängung der Melodie in ein taktmäßiges Schema von Riemann übernommen hat und in ähnlicher Weise versucht, die Metrik der Dichtung mit der Rhythmik der Melodie in eine Übereinstimmung zu bringen, die auf dem Aufbau von 2×2 Takten basiert.

* * *

Alle die Untersuchungen, die von Christ[1], Krumbacher[2], Meyer[3] und Riemann[4] geführt wurden, gehen entweder davon aus, die byzantinische Kirchenpoesie als eine Fortsetzung der altgriechischen anzusehen oder jedenfalls die Methode der klassischen Metrik auf sie anzuwenden. Dies ist aber nicht möglich, da sie von der altgriechischen Poesie durch fast ein Jahrtausend getrennt ist, während dessen sich in der Struktur des poetischen Aufbaues durch das Eindringen orientalischer Elemente ein grundsätzlicher Unterschied herausgebildet hat.

Eine Stelle in der Beschreibung der Apostelkirche in Konstantinopel von Nikolas Mesarites, die Heisenberg in seinem Werke „Grabeskirche und Apostelkirche" II. Teil veröffentlicht hat, gewährt einen guten Einblick in die Praxis des Musikunterrichts um die Wende des 12. Jahrhunderts und zeigt die Kluft, welche die lebendige Kunst von der antikisierenden Theorie scheidet. In einem Peribolos, der die ganze Apostelkirche umgab, waren Unterrichtsanstalten untergebracht. (Wir finden den Überrest dieser altorientalischen Tradition heute noch im Islam, wo sich die Schulen in den Moscheen selbst befinden.) In diesen Unterrichtsanstalten lernten die Jüngsten die Anfangsgründe der Grammatik, die Schüler einer höheren Altersstufe Dialektik und Rhetorik. Anschließend an diese Gruppen findet der musikalische Elementarunterricht statt.

Ἐκεῖθεν ἴδοις ὡς πρὸς δυσμὴν [ὑμνῳδοὺς] ψαλτῳδοὺς σὺν παισὶ νηπιάχοις σχεδὸν καὶ ὑποφελλίζουσιν καὶ τῆς θηλῆς ἀρτίως ἀποσπασθεῖσιν, οἳ καὶ ἀνοίγουσι στόμα καὶ λαλοῦσι σοφίαν καὶ καταρτίζουσιν αἶνον τῷ πάντων βασιλεῖ καὶ θεῷ καὶ τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ τοῖς τὴν ἐκείνου πολιτείαν μιμησαμένοις καὶ τὰ παθήματα· μικρὸν παριὼν μειρακίοις ἐντύχοις σὺν νεανίσκοις ἄρτι τὸν μείρακα παραμείβουσιν, εὔρυθμον μέλος καὶ σύμφωνον ἁρμονίαν ἐκ φάρυγγος, ἐκ στόματος, ἐκ γλώττης, ἐκ χειλέων, ἐξ ὀδόντων προπέμπουσιν. νωμῶσιν οὗτοι καὶ χεῖρα πρὸς φωνῶν καὶ ἤχων ἐξίσωσιν τὸν ἀρτιμαθῆ χειραγωγοῦσαν οἷον τοῦ μὴ τοῦ συντόνου ἐξολισθαίνειν κἀκ τσῦ ρυθμοῦ καταπίπτειν μηδ' ἐκ τῆς συμφωνίας ἐκνεύειν καὶ διαμαρτάνειν τοῦ ἐμμελοῦς.

Die Übersetzung Heisenbergs wird dem in dieser Stelle enthaltenen musiktheoretischen Sinne nicht völlig gerecht.

„Auf der andern Seite nach Westen hin sieht man Psalmensänger mit unmündigen Kindern, die beinahe noch lallen und eben erst von der Mutter Brust getrennt sind, die den Mund öffnen und Weisheit reden und Gott, dem allmächtigen König, Lob bereiten und seinen Heiligen, die seinen Wandel nachgeahmt haben und seine

[1] Christ und Paranikas, Anthologia graeca carminum christianorum, 1870.

[2] K. Krumbacher, Studien zu Romanos. Sitzungsber. d. bayr. Akademie d. Wissenschaft. 1898. Miszellen zu Romanos. Abhandl. d. bayr. Akad. d. Wissensch. I. Kl. XXIV. Bd.

[3] W. Meyer, Anfang und Ursprung der latein. u. griech. rhythmischen Dichtung. München 1885.

[4] Riemann, Die byzantinische Notenschrift. S. 17—33.

Leiden. Wenn du weitergehst, triffst du alsbald auf Knaben und auf Jünglinge, die eben dem Knabenalter entwachsen sind; ein wohlgefügtes Lied und schön zusammenklingende Harmonie lassen sie mit Kehle, Mund, Zunge, Lippen und Zähnen ertönen. Diese geben den Takt auch mit der Hand an, die den Anfänger gleichsam dahin führt, Stimme und Melodie in Einklang zu setzen, damit er nicht im Tone schwanke und aus dem Rhythmus falle, nicht die Konsonanz verfehle und den Wohlklang vernachlässige".

Den Ausdruck σύμφωνον ἁρμονίαν mit „zusammenklingende Harmonie" wiederzugeben, ist nicht ratsam. In unserem heutigen Sprachgebrauch haben beide Wörter ihre Bedeutung verschoben. Die ἁρμονικὴ ἐπιστήμη ist bei den klassischen Theoretikern nichts weiter als die musikalische Elementarlehre bezüglich der verschiedenen Systeme, Oktavengattungen und Transpositionsskalen[1], ohne aber auf den höheren kompositionstechnischen Bau der Melodie einzugehen und darüber Aufschluß zu geben[2]. Die ἁρμονία ist die Ordnung der Klänge an sich, aus deren Anwendung auf die Tonfolgen das ἡρμοσμένον, das Harmonisierte, die Melodie erfolgt, wie aus einer Stelle bei Porphyrios hervorgeht: ⟨εἶναι⟩ τὸ ἡρμοσμένον ἁρμονίαν ἐν ὕλῃ ἢ σὺν ὕλῃ. Der Begriff σύμφωνος wird rein technisch am besten mit konsonierend wiedergegeben; er bezieht sich aber nicht nur auf das konsonierende Zusammenklingen zweier Intervalle, sondern auch auf das gute Zusammenklingen zweier Stimmen, und dies letztere ist hier gemeint. Denn es handelt sich um das gemeinsame Singen einer Melodie durch einen Knabenchor, wobei der Lehrer darauf zu achten hat, daß der Rhythmus eingehalten werde, und die Intonation rein sei. Demnach wird sich die Stelle „εὔρυθμον μέλος καὶ σύμφωνον ἁρμονίαν" sinngemäß besser mit „ein gutrhythmisiertes Lied und eine reinklingende Tonfolge" wiebergeben lassen.

Ebenso ist es irreführend, den Ausdruck νωμῶσιν οὗτοι χεῖρα mit „sie geben den Takt mit der Hand" zu übersetzen. Das heißt eine Technik der modernen Musik auf die mittelalterliche übertragen. Die Übersetzung lautet am einfachsten: „sie bewegen die Hand". Denn diese Dirigierweise bezog sich zwar auf eine rhythmische, nicht aber auf eine taktmäßige Gliederung der Melodie.

Und nun ist eine weitere Stelle der genannten Beschreibung der Apostelkirche von Wichtigkeit. Gänzlich getrennt von diesem Elementarunterricht im Singen ist der Unterricht in der Musiktheorie; er gehört zu den höheren Wissenschaften, die in den Vorhöfen der Kirche gelehrt werden, wie die Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Medizin, Arithmetik und Geometrie. Anschließend an den Geometrieunterricht schildert Mesarites, wie sich Leute mit Tönen und Tonfolgen beschäftigen. κατακούσειας οὖν αὐτῶν πρὸς ἀλλήλους διαπορούντων, ἀσυνήθη τινα τοῖς πολλοῖς καὶ ἀκατακρόατα νήτας ἀντὶ χορδῶν ὑπάτας τε καὶ παρυπάτας, μέσας καὶ παραμέσας προσφθεγγομένων ἀλλήλοις, καὶ πῶς ὁ μὲν διὰ τεσσάρων παρ' αὐτοῖς ἐπονομαζόμενος συμφώνως τοῖς ἀριθμητικοις ἐπίτριτος ὀνομάζεται, ὁ δὲ διὰ πέντε καλούμενος ἡμιόλιός τις εἶναι τούτοις δοκεῖ, τῷ τῶν ἀριθμητικῶν διὰ πέντε ἀπεναντίας ἱστάμενος· ἵνα τί τε ἡ ὀγδοὴ διὰ πασῶν ἐπικέκληται καὶ πῶς ὁ τῶν ἤχων πρῶτος ἐν αὐτῇ κυριώτατος ἐφευρίσκεται, καὶ ὅπως ἡ πεντεκαιδεκάτη τούτοις

[1] Vgl. Aristoxenos, Harmonische Fragmente ed. Macran, S. 95.

[2] Vgl. Plutarch, De Musica, cap. 33, ed. Westphal.

χορδὴ δισδιαπασῶν ἐπωνόμασται καὶ πεντεκαιδεκάχορδον ἐν ἑξκαὶδεκαχόρδῳ τὸ σύμπαν ὄργανον ὀνομάζεται.

„Du kannst nun hören, wie sie untereinander disputieren, gewisse, den Meisten ungewohnte und nie gehörte Namen gebrauchen, von Nete, Hypate und Parhypate, Mese und Parameses, anstatt von Saiten miteinander sprechen, und wie der bei ihnen Diatessaron genannte Ton übereinstimmend mit den Arithmetikern Epitritos genannt wird, die sogenannte Diapente aber Hemiolios zu sein scheint, entsprechend der Diapente bei den Arithmetikern; höre, weshalb die Oktave Diapason genannt wird und warum die erste Tonart in ihr am vollkommensten sich findet, weshalb die fünfzehnte Saite bei ihnen Disdiapason heißt und das ganze Instrument fünfzehnsaitig im sechzehnsaitigen genannt wird". Wie Heisenberg richtig ausführt, hat Mesarites seine Gelehrsamkeit direkt oder indirekt aus den Pseudo-Aristotelischen Problemen 19 und 23, aus der Eisagoge des Gaudentios cap. 10 und aus dem Encheiridion des Nikomachos cap. 11 geschöpft. Wie sich da Richtiges mit Falschem, Selbstverständliches mit Problematischem untermischt, gewinnt man den Eindruck, daß er nicht nur diesen ganzen Spekulationen selbst fremd gegenüberstand, sondern daß er wirklich ἀσυνήθη τινα τοῖς πολλοῖς καὶ ἀκατακρόατα vorbrachte; Dinge, die längst nichts mehr mit dem lebendigen Sein der Kunst zu tun hatten und nur mehr als gelehrte Unterhaltung getrieben wurden.

Dieser Gesichtspunkt muß bei einer Behandlung der byzantinischen Musiklehre Geltung haben; das heißt, man darf sich ebensowenig wie bei der Beurteilung der Schriftzüge der byzantinischen Kodizes von den archaisierenden Tendenzen der Schreiber verleiten lassen, etwas für älter anzusehen, was jüngeren Ursprungs ist. Die auf die byzantinische Musik übertragene antike Theorie ist bisher für uns ein Hindernis gewesen, die Umwandlung und Verjüngung der mittelgriechischen Musik verfolgen zu können.

Die neue Forschung wird daher von der Gegenwart in die Vergangenheit hinabsteigen müssen, um zu sehen, in welcher Weise und seit wann die gegenwärtige Lehre entstanden ist. Diese Methode verspricht mehr Aussicht auf Erfolg, als die bisher versuchte, die byzantinische aus der antiken griechischen abzuleiten, von der wir nur einige wenige, kaum Aufschluß gebende Denkmäler besitzen. Denn sie stützt sich auf die lückenlose Kette einer nie unterbrochenen Tradition von der Gegenwart bis zum 11. Jahrhundert, während zwischen Antike und Mittelalter ein bisher unüberbrückbarer Riß klafft.

Man muß ja nur bedenken, daß die falsche und ungerechte Beurteilung der byzantinischen Kultur aus dieser verkehrten Einstellung — sie als einen Verfall der Antike anzusehen — entstanden ist.

Daran waren vor allem die Philologen schuld, die jede Veränderung des klassischen Griechisch als einen Barbarismus ansahen. Bezeichnend ist es, daß Christ seiner „Anthologia" eine förmliche Entschuldigung vorausschicken mußte, wieso es komme, daß er sich „a Graecorum Romanorumque poetarum tersa urbanitate veterumque scriptorum elegantia atque libertate ad Christianorum hymnorum gravitatem Byzantinorumque spinas atque acumina" zuwende.

Und doch war diese Veränderung des Griechischen nur ein Zeichen ihres Blühens und aufs innigste mit dem kulturellen Aufschwung im Zeitalter des Hellenismus

verbunden. Das Griechische wurde seit Alexander Weltsprache. Die Dialekte, Zeichen einer nationalen Begrenztheit, verschwanden, und es bildete sich eine neue Gemeinsprache, die Koinē, in der immer mehr Elemente der Volkssprache und fremde, aus dem Syrischen und Armenischen stammende Formen Eingang fanden. Aus dieser Sprache hat sich das Neugriechische entwickelt.

Der Koinē ist ein deutliches Streben nach Vereinfachung und Ausgleichung eigen, Schwächungen und Assimilationen starker Vokale, Veränderung und Schwund von Konsonanten[1].

Damit zusammenhängend verliert sich das Gefühl für die Länge und Kürze der Vokale in der Poesie. Der neue Vokalismus besitzt weder lange noch kurze, sondern nur isochrone Vokale.

Jede Anwendung der Gesetze der antiken Metrik auf die byzantinischen Hymnen, wie sie von Christ, Meyer und Krumbacher versucht wurde, muß als falsch zurückgewiesen werden. Geltung kann nur das Prinzip der Silbenzählung haben, wie es im Syrischen gebräuchlich ist. Auf diesen Zusammenhang hat zuerst in entschiedener Weise Hubert Grimme[2] hingewiesen, der in dem berühmten syrischen Hymnendichter Ephraem das Vorbild des Romanos nachgewiesen hat.

Es läßt sich die Problemstellung, die durch Frage nach dem Aufbau der byzantinischen Strophe aufgeworfen wurde, am besten dadurch illustrieren, daß gezeigt wird, wie eine Strophe des Weihnachtsliedes des Romanos in der Interpretation der verschiedenen Herausgeber aussieht, und wie für den Musiker die Entscheidung nicht zweifelhaft sein kann, da er aus dem melodischen Bau die Einschnitte der Dichtung erkennt.

Pitra: Analecta sacra
S. 1

Ἡ παρθένος σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκτει·
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει.
Ἄγγελοι μετὰ ποιμένων
δοξολογοῦσιν,
Μάγοι δὲ μετὰ ἀστέρος
ὁδοιποροῦσιν.
Δι᾽ ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
παιδίον νέον, ὁ πρὸ αἰώνων θεός.

Christ: Anthologia Graeca
S. 91

Ἡ παρθένος σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκτει,
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει·
ἄγγελοι μετὰ ποιμένων
δοξολογοῦσιν
μάγοι δέ μετὰ ἀστέρος
ὁδοιποροῦσι·
δι᾽ ἡμᾶς γὰρ ἐγεννήθη
παιδίον νέον ‖ ὁ πρὸ αἰώνων θεός.

Beide Herausgeber stimmen in der Auffassung der Struktur überein, nur daß bei Christ, um die Zusammengehörigkeit je zweier Kurzverse zu einem Langverse hervorzuheben, der zweite Halbvers hereingerückt ist; ferner gibt der Trennungsstrich in der letzten Zeile bei Christ zu erkennen, daß er das Gedanklich Trennende für stark

[1] Man vgl. zu diesen Ausführungen: A. Thumb, Die griechische Sprache im Zeitalter des Hellenismus, 1901. — Hatzidakis, Einleitung in die neugriechische Grammatik, 1892. — Dietrich, Untersuchungen zur Geschichte der griech. Sprache, 1898. — Kretschmer, Die Entstehung der Koine. Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1900. — Psaltes, Grammatik der byzantinischen Chroniken, 1913.

[2] Der Strophenbau in den Gedichten Ephraem des Syrers, 1893.

genug hält, um den Langvers in zwei Kurzverse zu teilen. Dieser Endvers, der sich als Abschluß jeder Strophe refrainartig wiederholt, entspricht dem Responsorium (Unitha) der syrischen Madrascha-Strophe, das meist ein bis zwei Verse umfaßt. Im Laufe seiner Untersuchungen hat aber Pitra immer mehr den Unterteilungen der Langverse seine Aufmerksamkeit zugewandt und bringt eine typographische Wiedergabe, die sich wesentlich von der ersten unterscheidet, auf S. 666 der Analecta. W. Meyer druckt sie in seiner Abhandlung „Über Anfang und Ursprung", S. 65 ab und gibt ihr ein metrisches Schema bei, als wenn es sich um einen klassischen Autor handelte. Er akzeptiert auch für seine Auffassung Pitras Einteilung vollständig, druckt aber die Langzeilen ungebrochen ab, indem er die Zäsuren je nach ihrer Bedeutung durch ein bis drei Sterne ausdrückt:

Ἡ παρθένος * σήμερον * τὸν ὑπερούσιον τίκτει ⁂
Καὶ ἡ γῆ * τὸ σπήλαιον * τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει *⁂*
Ἄγγελοι * μετὰ ποιμένων * δοξολογοῦσιν ⁂
Μάγοι δὲ * μετὰ ἀστέρος * ὁδοιποροῦσιν *⁂*
Δι᾽ ἡμᾶς γὰρ * ἐγεννήθη * παιδίον νέον * ὁ πρὸ αἰώνων θεός.

Am meisten wäre Krumbacher dank seiner außerordentlichen Kenntnis der Hymnen und seiner jahrelangen Studien geeignet gewesen, hier etwas Definitives zu leisten; er erklärt sich selbst[1] aber letzten Endes infolge „unheilbarer Musikbarbarei" für inkompetent, so sehr es ihn auch lockte, die in den alten Sticheraren verzeichneten Melodien auf ihr Verhältnis zu den Metren zu prüfen. Er findet die Methode, durch Striche oder Asterisken die Gliederung herzustellen, zur metrischen Erklärung zwar passend, aber gänzlich unbrauchbar für eine Ausgabe der Gedichte, die durch solche Zeichen nicht verunziert werden dürfen. Er verwendet ein Mittel, das, wie er selbst ausführt, den Nachteil einer großen Papierverschwendung hat, abgesehen davon, daß diese Anordnung auch nicht besonders schön aussieht und die Linie des Ganzen, — wenn man auch nicht an die melodische Linie denkt — zu sehr zerstückt: Die zur ersten Kurzzeile gehörenden Kurzzeilen werden um zwei Spatien eingerückt, der Anfang der folgenden Langzeile um ein Spatium, die folgende Periode rückt wieder auf die Vertikalhöhe der ersten Periode vor[2].

Ἡ παρθένος
σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκτει
καὶ ἡ γῆ
τὸ σπήλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει·
ἄγγελοι
μετὰ ποιμένων
δοξολογοῦσιν·
μάγοι δὲ
μετὰ ἀστέρος
ὁδοιποροῦσιν·

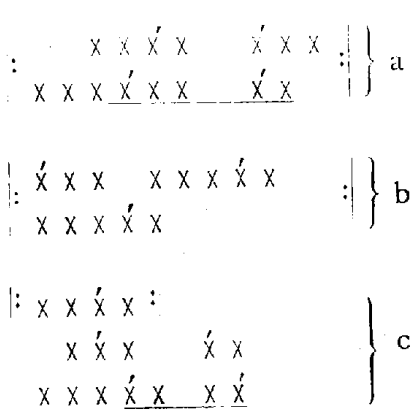
[1] Miszellen zu Romanos, S. 113.
[2] Ebenda, S. 117.

δι᾽ ἡμᾶς γὰρ
ἐγεννήθη
παιδίον νέον
ὁ πρὸ αἰώνων θεός.

Alle diese Aufstellungen gehen von der Dichtung aus und berücksichtigen das Musikalische gar nicht. Ganz anders aber sind die „Untersuchungen zum Lied des Romanos auf die Wiederkunft des Herrn" von Thomas M. Wehofer[1], der die semitischen Einflüsse in der Kunst des Romanos eingehend behandelt und sowohl die formale wie die geistige Abhängigkeit dieses Dichters von Ephraem dem Syrer darstellt, dann sich aber der Rhythmik des Liedes zuwendet, jeden Zusammenhang mit der quantitierenden Metrik ablehnt und nur den Akzent als Maßstab gelten läßt. Ferner weist er nach, daß das W. Meyersche Satzschlußgesetz, das man bisher nur in der Prosa untersucht hatte, auch bei Romanos Geltung habe. Es handelt sich um die Entdeckung, daß vom 4. bis 16. Jahrhundert griechische Schriftsteller folgende Regel befolgt haben: „Die Silben, die einer Sinnespause vorangehen, sollen einen bestimmten Tonfall haben; hierbei soll aber nicht die Länge oder Kürze der Silben, sondern nur der Wortakzent berücksichtigt werden; und zwar sollen vor der letzten Hebung der Art mindestens zwei Senkungen stehen, wie ἁπάντων ἀνθρώπων; nach der letzten Hebung kann stehen, was will; also: διαλέγονται ἄνθρωποι· ἁπάντων ἀνθρώπων. ἅπας σοφός. σοφίαν τιμᾷ"[2].

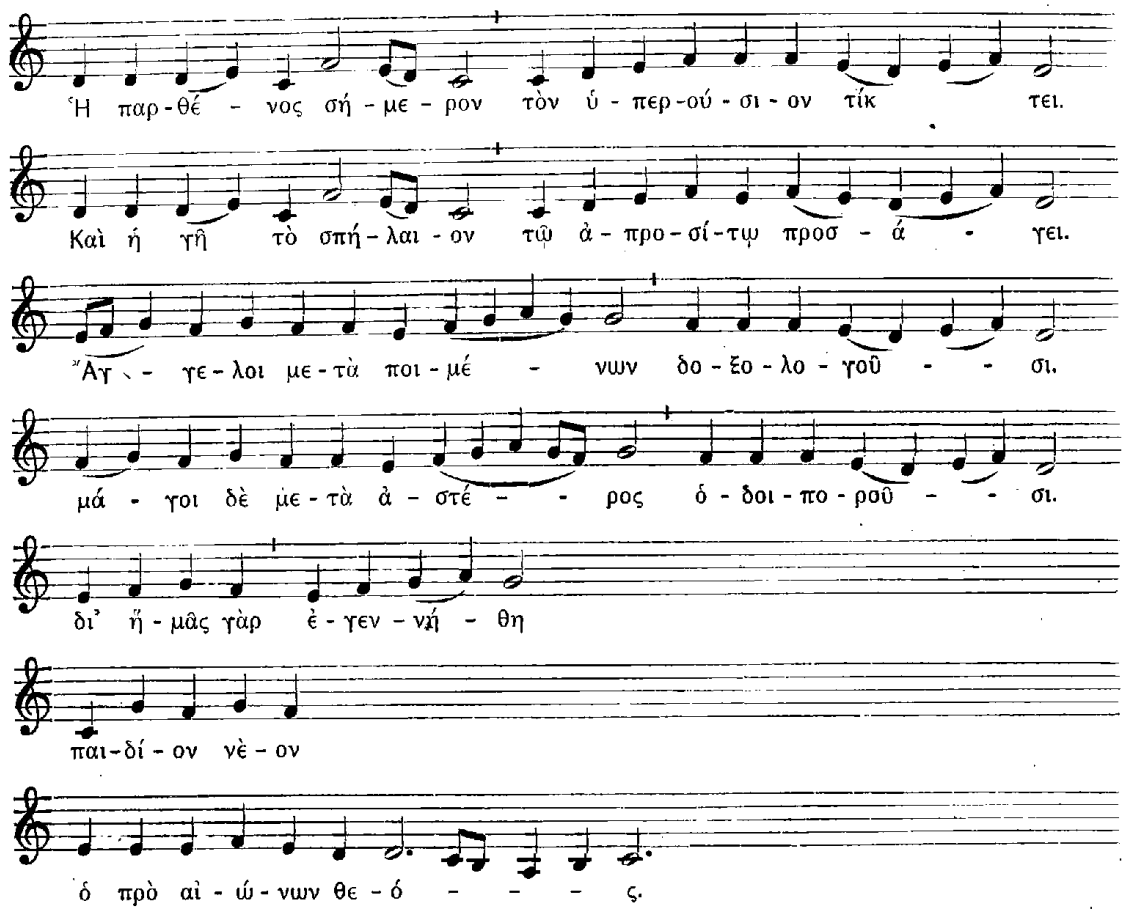
Das Meyersche Gesetz beherrscht nach Wehofers Untersuchung nicht nur die Prosa, sondern auch die akzentuierende Hymnenpoesie[3].

Unter Zuhilfenahme des Satzschlußgesetzes ergibt sich für das Lied nachfolgendes Schema; die Stellen, wo es Anwendung findet, sind unterstrichen:



Ziehen wir nun die musikalische Version des Liedes, wie sie J. Thibaut in der Tribune de St. Gervais[4] veröffentlicht hat, heran, so sehen wir, daß dieses Wehofersche Schema auch dem musikalischen völlig gemäß ist.

[1] Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Kl., 1907.
[2] W. Meyer, Der akzentuierte Satzschluß in der griechischen Prosa, 1891.
[3] Wehofer, Untersuchungen, S. 127.
[4] La musique byzantine, 1898, S. 275.



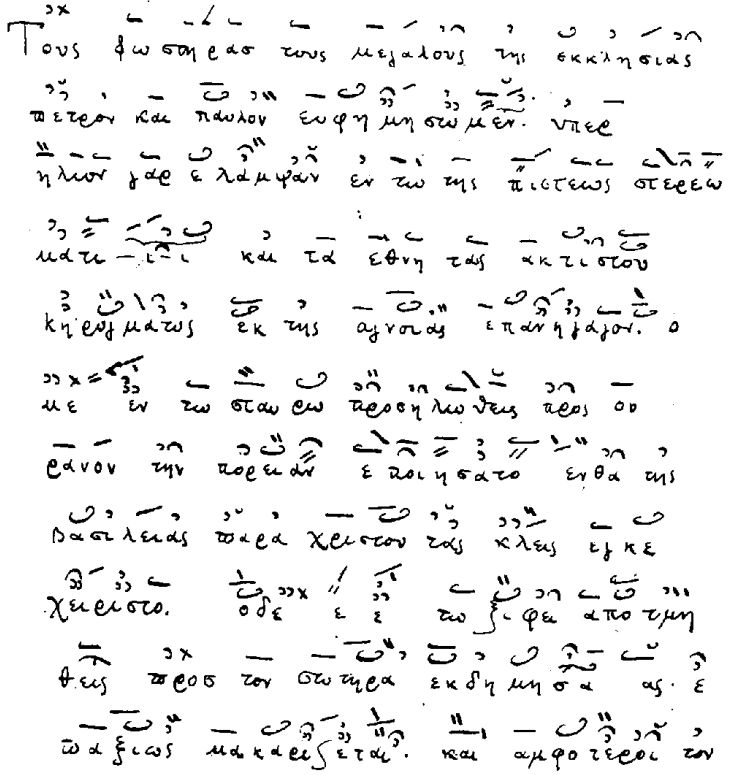
Es ergibt sich auch aus dem Vergleich des melodischen Bogens der ersten Zeile mit dem metrischen Schema Krumbachers, daß dessen Zäsur vor σήμερον ganz unmöglich ist, weil gerade auf die Silbe ση- der erste Hochton der Melodie fällt; dies alles also in einem Atem vorgebracht werden muß. Wie andrerseits bei ganz der gleichen Melodie auch keine Trennung und Zerreißung der Phrase vor τὸ σπήλαιον eintreten kann.

Hat man sich von den hier dargelegten Vorurteilen betreffs der Beurteilung des Musikalischen und Dichterischen der Hymnen frei gemacht, sieht man in ihnen eine Kunstäußerung, der an sich eine hohe Bedeutung zukommt, deren Wurzeln tief in einer Kultübung stecken, die im vorchristlichen Orient zu suchen ist, so wird manches in anderem Lichte erscheinen und einem erhöhten Interesse begegnen. Man sieht es ja, wie die byzantinische Philologie, wie die Beschäftigung mit der frühchristlichen und byzantinischen Kunst emporzublühen beginnt, seit sie sich aus den Fesseln der Klassizisten befreit hat.

* * *

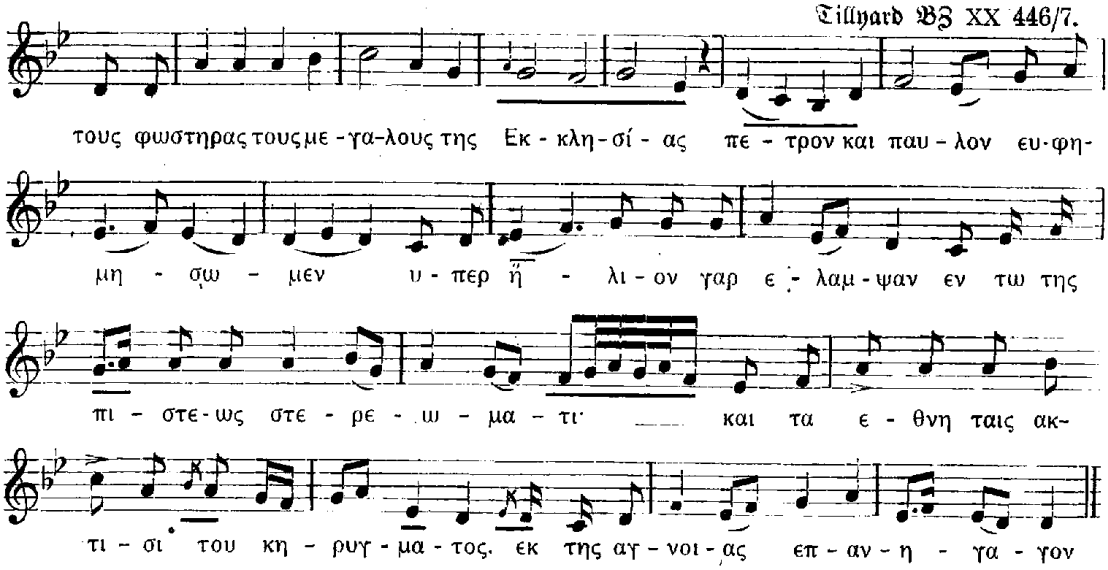
Als Grundlage für die Arbeit über die Hymnen der Kasia diente Tillyard der Kodex 883 der National-Bibliothek in Athen aus dem 10.—14. Jahrhundert. Es ist dies ein Sticherarium für das ganze Jahr und gibt bei den Gesängen die Namen der Meloden an. Die musikalische Notation ist die runde, mit Martyrien und einzelnen Hypostasen. Die Photographie von f. 169 mit der ersten Hymne der Kasia zeigt eine überaus deutliche Notenschrift, mit kräftigerem Duktus als die Buchstaben.

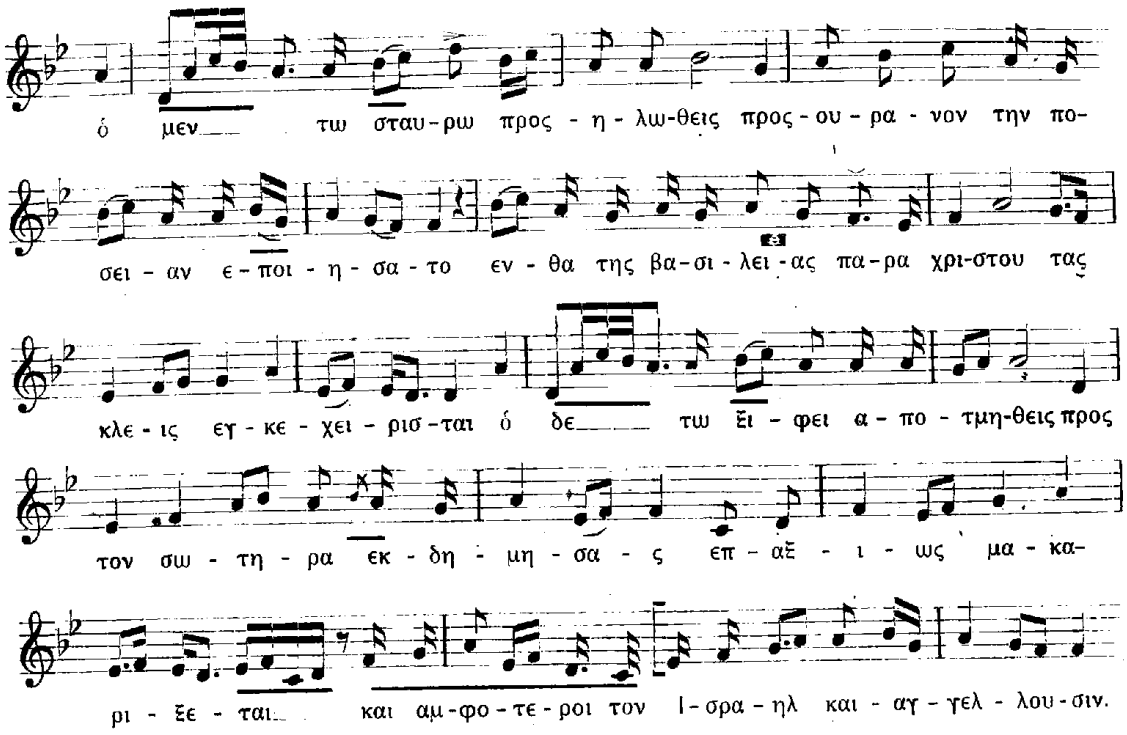
Gelegentliche Varianten sind mit roter Tinte eingetragen und heben sich auch in der Photographie gut von den stärkeren schwarzen Zeichen ab. Tillyard hat von dieser Hymne keine vollständige Kopie vorgelegt, sondern nur die Photographie, so daß der Schluß seiner Übertragung von mir nicht kontrolliert werden konnte. Ich gebe eine Abschrift des neumierten Textes, soweit die Photographie reicht und füge dieser seine Übertragung bei:



Übertragung Tillyard.

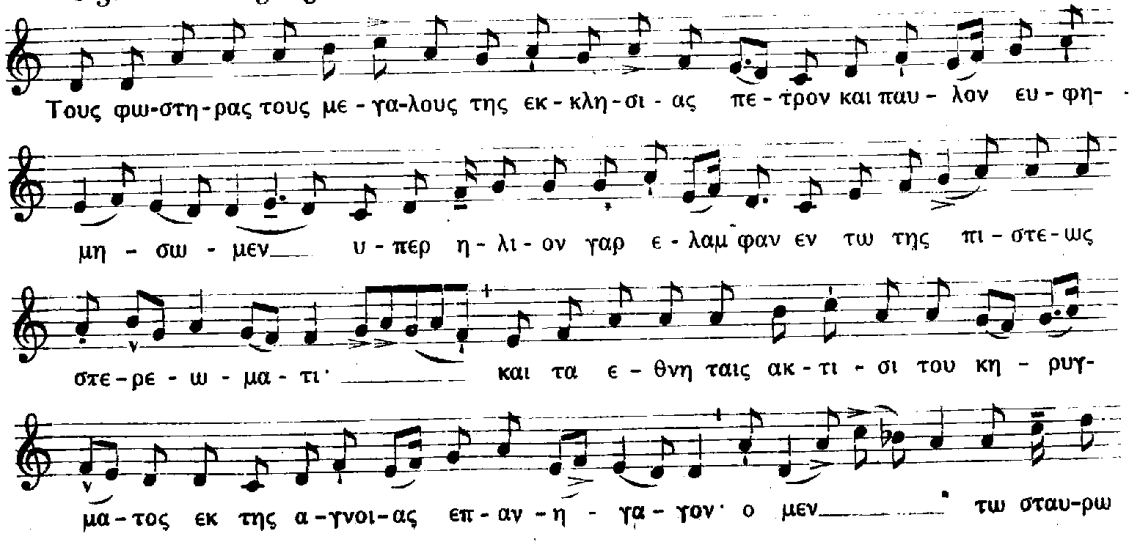
Tillyard BZ XX 446/7.

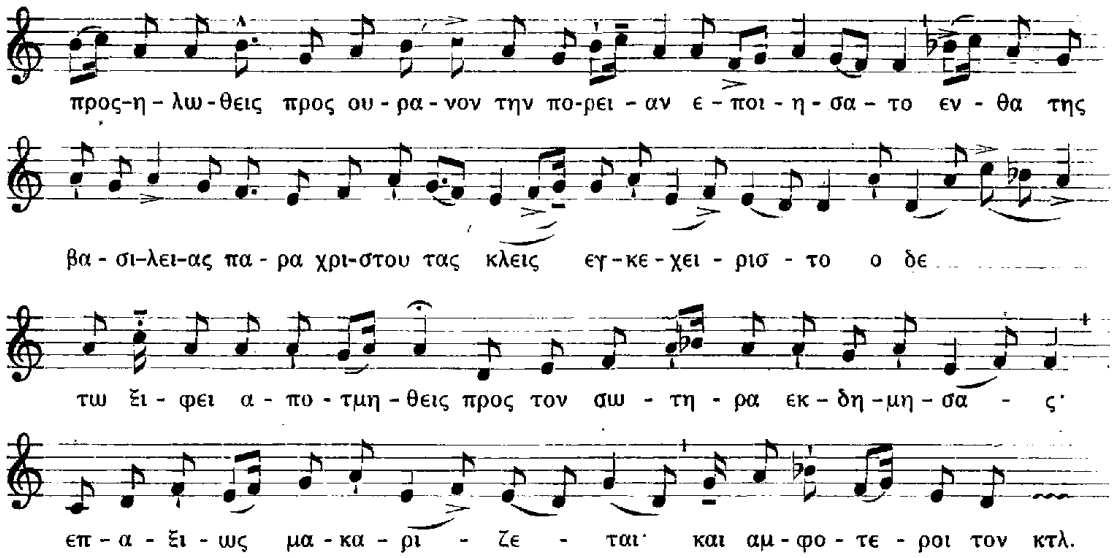




Tillyard hat sich bei der Auflösung des Zeichens über ἐκ (des Wortes ἐκκλησίας) offenbar verlesen; es ist eine Petasthē. Durch seinen Fehler gerät aber bereits hier die Melodie aus dem Geleise. Um aber wieder hineinzukommen, liest er ein klar geschriebenes Oligon, das Zeichen der aufsteigenden Sekunde auf dem Worte καὶ als Kentema = Terz aufwärts! An einigen weiteren Stellen ist es nicht immer klar, ob bei den Kombinationen der Zeichen von unten nach oben oder von oben nach unten gelesen werden soll. Meist läßt sich aus der Anordnung der Gruppenzeichen der richtige Weg erschließen; im Übrigen wird hoffentlich die Hymnenvergleichung Aufklärung bringen.

Eigene Übertragung



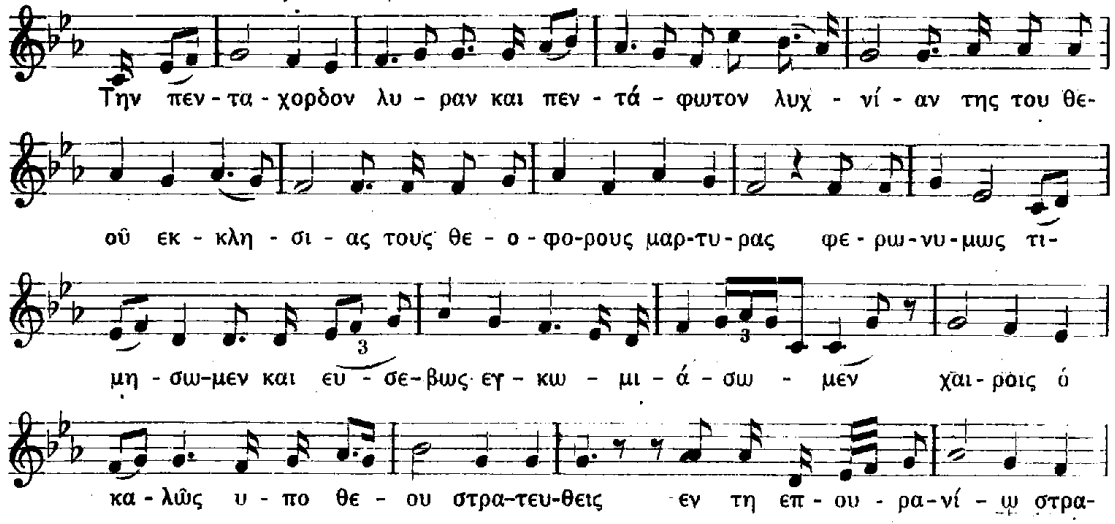


Bei dieser Übertragung sind die Prinzipien beobachtet, die ich bezüglich der Transskription und Rhythmik in meiner Studie „Die Erforschung der byzantinischen Notenschrift“[1] und in „Die Rhythmik der byzantinischen Neumen I“, Jahrg. 2, Heft 11 dieser Zeitschrift entwickelt habe.

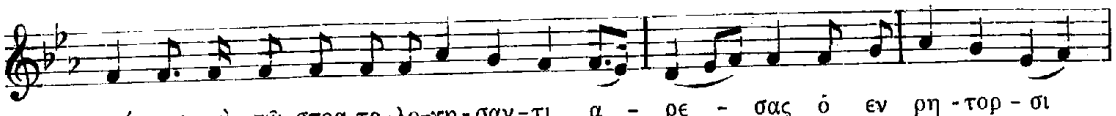
Es sei noch die Hymne für den heiligen Eustratios und seine Gefährten (13. Dez.) angeführt. Tillyard hat sie als dritte in seine Studie aufgenommen und nach der Handschrift abgeschrieben und übertragen. (S. nächste Seite.)

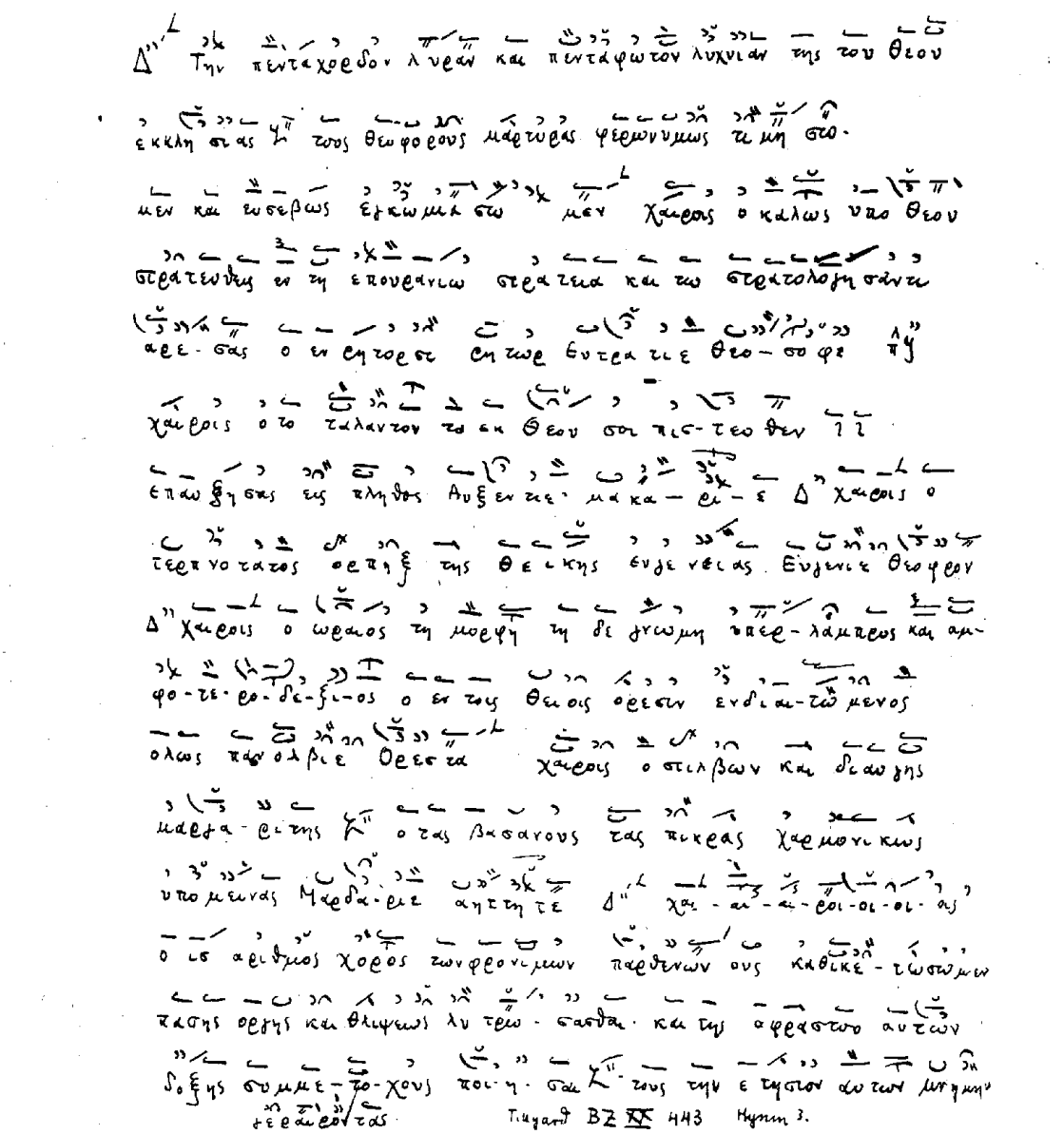
Ich bringe nun die erste Hälfte der Tillyardschen Übertragung, die — abgesehen von den Vorzeichnungen und der rhythmischen Interpretation — im Wesentlichen richtig ist. Die melodischen Divergenzen von meiner Übertragung, die ich dann vollständig gebe, beruhen auf der veränderten Rolle, die nach meiner Theorie in Kombinationen die aphon gewordenen Sekundschritte spielen.

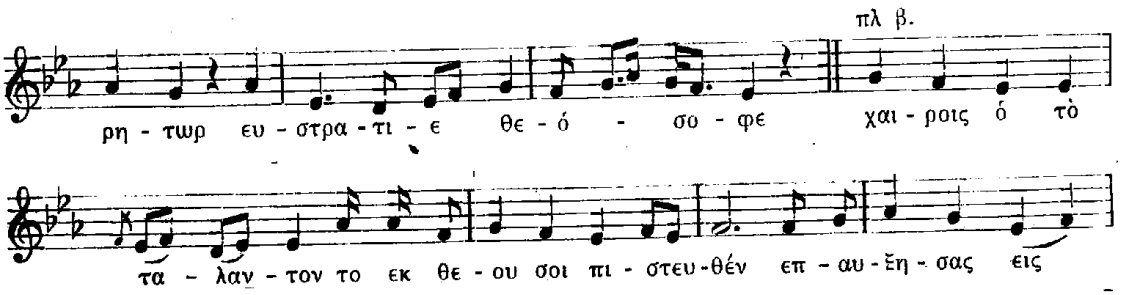
Mode IV. Cod. Athen. 883 f. 80.

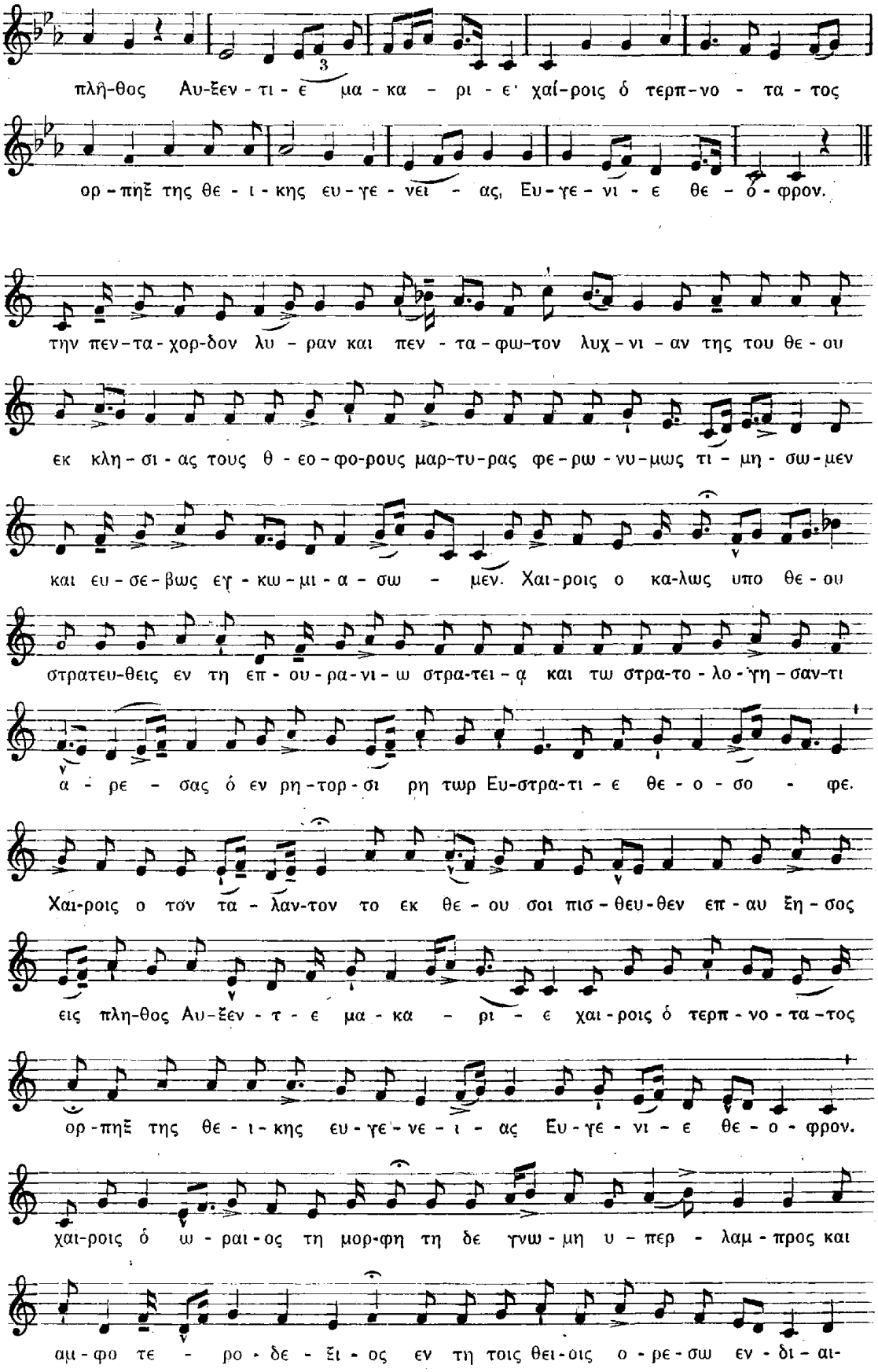


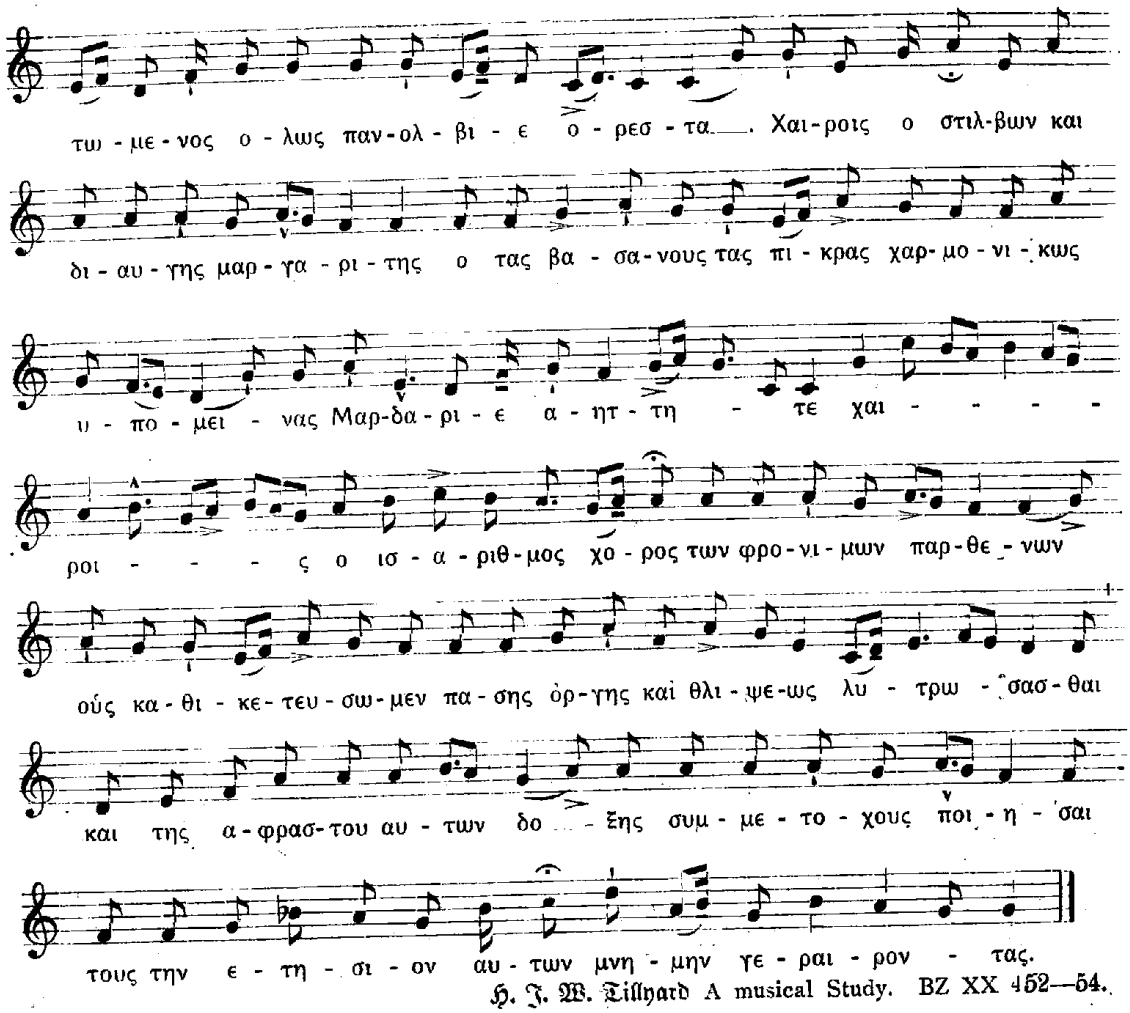
[1] Oriens Christianus. N. S. VII. 1916. S. 97 ff.


τεί - α· καὶ τῷ στρα-το-λο-γη-σαν-τι α - ρε - σας ὁ εν ρη - τορ - σι


Τιγγανή BZ XX 443 Hymn 3.

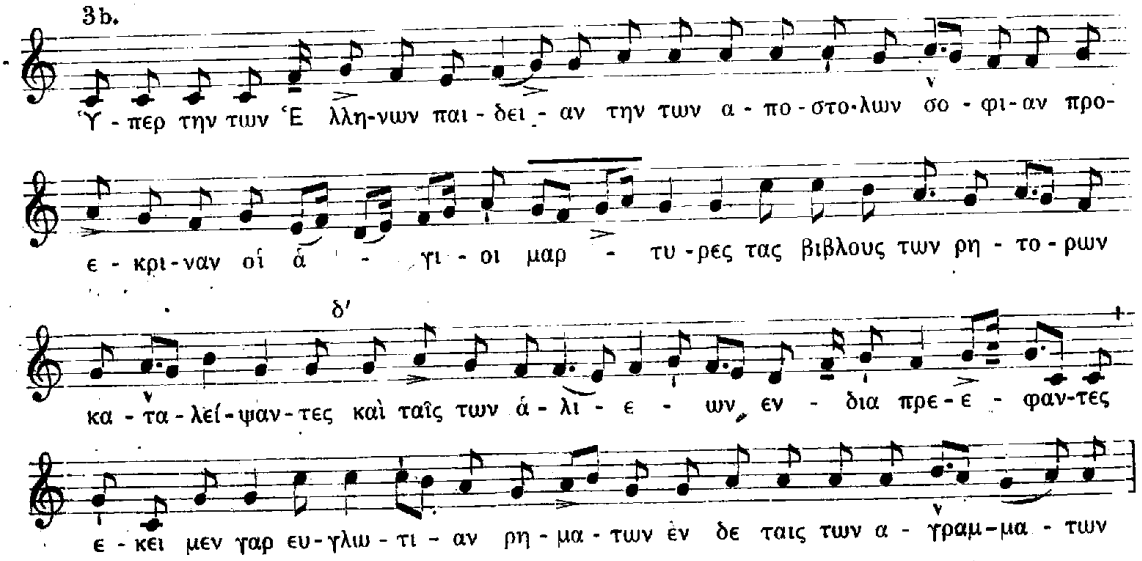

πλ β.
ρη - τωρ ευ - στρα - τι - ε θε - ό - σο - φε χαι - ροις ὁ τὸ
τα - λαν - τον το εκ θε - ου σοι πι - στευ-θέν επ - αυ - ξη - σας εις

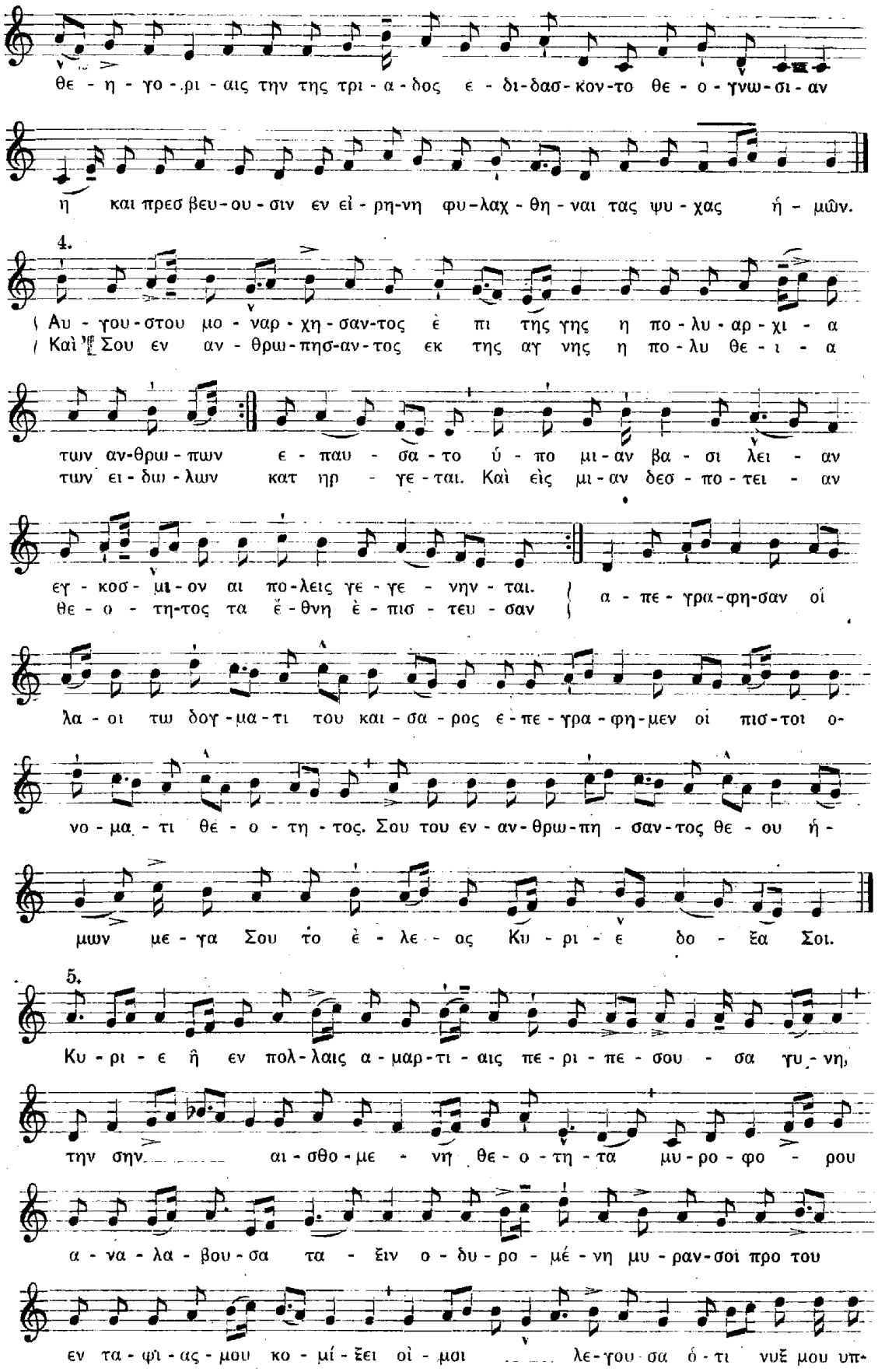

πλή-θος Αυ-ξεν-τι-ε μα-κα-ρι-ε' χαί-ροις ὁ τερπ-νο-τα-τος
ορ-πηξ της θε-ι-κης ευ-γε-νει-ας, Ευ-γε-νι-ε θε-ό-φρον.
την πεν-τα-χορ-δον λυ-ραν και πεν-τα-φω-τον λυχ-νι-αν της του θε-ου
εκ κλη-σι-ας τους θ-εο-φο-ρους μαρ-τυ-ρας φε-ρω-νυ-μως τι-μη-σω-μεν
και ευ-σε-βως εγ-κω-μι-α-σω-μεν. Χαι-ροις ο κα-λως υπο θε-ου
στρατευ-θεις εν τη επ-ου-ρα-νι-ω στρα-τει-α και τω στρα-το-λο-γη-σαν-τι
α-ρε-σας ὁ εν ρη-τορ-σι ρη τωρ Ευ-στρα-τι-ε θε-ο-σο-φε.
Χαι-ροις ο τον τα-λαν-τον το εκ θε-ου σοι πισ-θευ-θεν επ-αυ ξη-σος
εις πλη-θος Αυ-ξεν-τ-ε μα-κα-ρι-ε χαι-ροις ὁ τερπ-νο-τα-τος
ορ-πηξ της θε-ι-κης ευ-γε-νε-ι-ας Ευ-γε-νι-ε θε-ο-φρον.
χαι-ροις ὁ ω-ραι-ος τη μορ-φη τη δε γνω-μη υ-περ-λαμ-προς και
αμ-φο τε-ρο-δε-ξι-ος εν τη τοις θει-οις ο-ρε-σω εν-δι-αι-

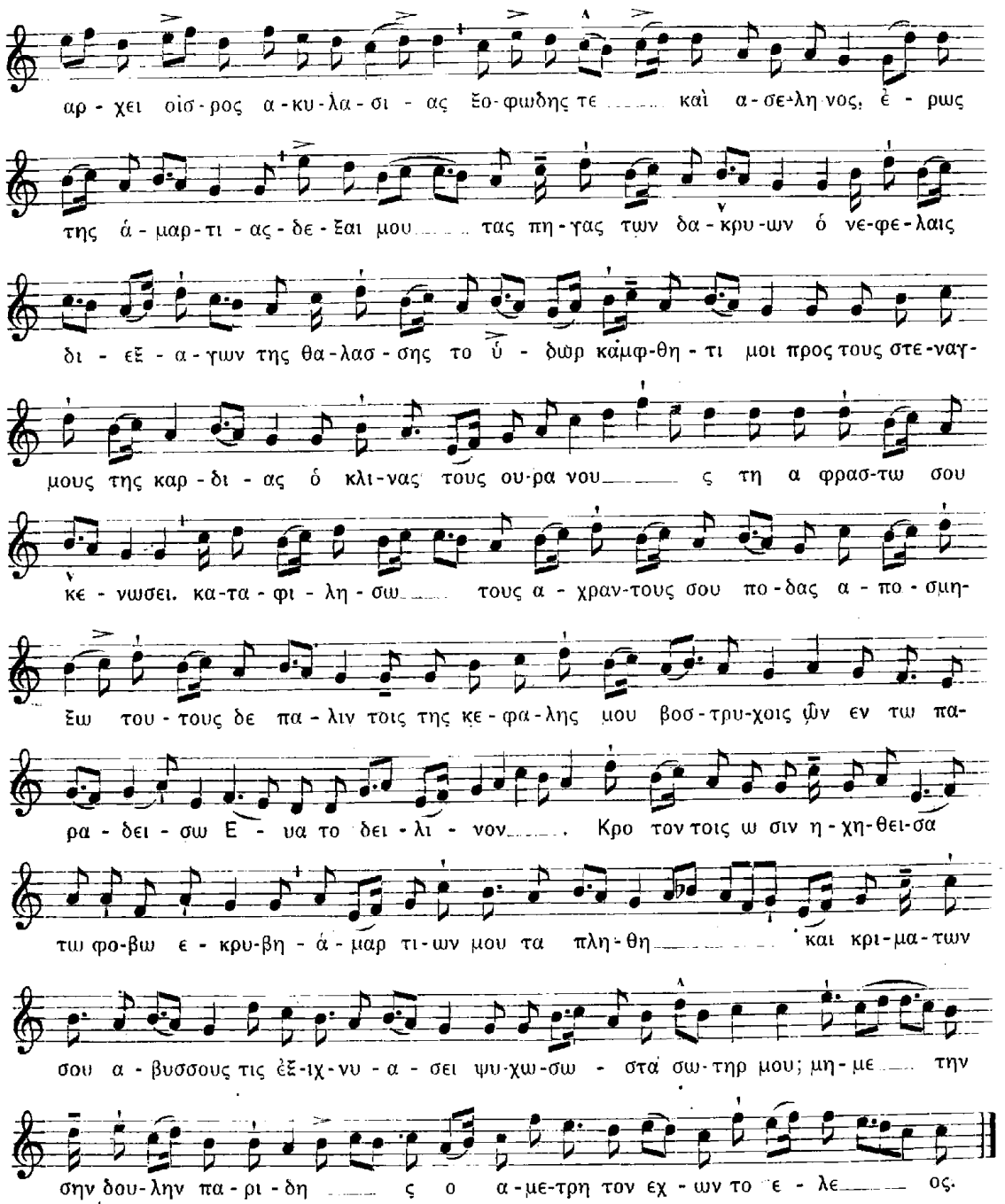


H. J. W. Tillyard A musical Study. BZ XX 452—54.

Zum Schluß gebe ich Übertragungen der auf S. 444 und 445 der B. Z. von Tillyard reproduzierten und S. 456—458 und 461—63 transkribierten Hymnen 3b, 4 und 5. Auch sie entstammen dem Kodex 883, und zwar f. 80, 97 und 261b.




θε - η - γο - ρι - αις την της τρι - α - δος ε - δι - δασ - κον - το θε - ο - γνω - σι - αν
η και πρεσ βευ - ου - σιν εν εἰ - ρη - νη φυ - λαχ - θη - ναι τας ψυ - χας ἡ - μῶν.
4.
Αυ - γου - στου μο - ναρ - χη - σαν - τος ἐ πι της γης η πο - λυ - αρ - χι - α
Καὶ Σου εν αν - θρω - πησ - αν - τος εκ της αγ νης η πο - λυ θε - ι - α
των αν - θρω - πων ε - παυ - σα - το ύ - πο μι - αν βα - σι λει - αν
των ει - δω - λων κατ ηρ - γε - ται. Καὶ εἰς μι - αν δεσ - πο - τει - αν
εγ - κοσ - μι - ον αι πο - λεις γε - γε - νην - ται.
θε - ο - τη - τος τα ἔ - θνη ἐ - πισ - τευ - σαν
α - πε - γρα - φη - σαν οἱ
λα - οι τω δογ - μα - τι του και - σα - ρος ε - πε - γρα - φη - μεν οἱ πισ - τοι ο -
νο - μα - τι θε - ο - τη - τος. Σου του εν - αν - θρω - πη - σαν - τος θε - ου ἡ -
μων με - γα Σου το ἐ - λε - ος Κυ - ρι - ε δο - ξα Σοι.
5.
Κυ - ρι - ε ἡ εν πολ - λαις α - μαρ - τι - αις πε - ρι - πε - σου - σα γυ - νη,
την σην αι - σθο - με - νη θε - ο - τη - τα μυ - ρο - φο - ρου
α - να - λα - βου - σα τα - ξιν ο - δυ - ρο - μέ - νη μυ - ραν - σοι προ του
εν τα - φι - ας - μου κο - μί - ξει οἱ - μοι λε - γου - σα ὁ - τι νυξ μου υπ -



Mit diesen Veröffentlichungen ist, wie ich hoffe, ein weiterer Schritt zur Klärung des Rätsels der byzantinischen Neumen getan. Die melodische Linie und die Rhythmik der runden Notation des 13. und 14. Jahrhunderts, sowie der spätbyzantinischen (mit Hypostasen) des 14. bis 19. Jahrhunderts stehen wohl fest. Ungeklärt ist noch die Herkunft der roten Zusatzzeichen und der Grund ihrer Hinzufügung zu den früheren Zeichen der runden Notation; ebenso ist die frühbyzantinische Notation des 10. bis 13. Jahrhunderts bisher noch nicht zu entziffern gewesen; alle Versuche dieser Art sind rein hypothetisch. Es wird ferner noch über die Rolle der Martyrien, über die genügend theoretisches Material vorliegt, ausführlich zu reden sein.

Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken

(bis zur ersten italienischen Reise)

Von

Wilh. Kurthen, Weidesheim

(Fortsetzung)

6. Missa brevis (G dur) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel. K.-V. 49. Krit. Ges.-Ausg. Serie I, Nr. 1.

Die planmäßige Erziehung des Vaters sowie ein gütiges Geschick stellten schon den jungen Mozart vor die verschiedenartigsten künstlerischen Aufgaben, in deren Bewältigung sich immer glänzender die erstaunliche Vielseitigkeit seiner musikalischen Begabung offenbarte. So zeitigte der Wiener Aufenthalt des Jahres 1768, der dem Wunderknaben außer einer italienischen opera buffa ein deutsches Singspiel erwachsen ließ, neben der prunkvollen großen Festmesse auch eine schlichte Missa brevis. Es ist die G dur-Messe K.-V. Nr. 49, deren Autograph die Überschrift trägt „di Wolfgang Mozart 1768 in Wien". Eine bestimmte Veranlassung zu ihrer Komposition läßt sich nicht nachweisen; doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie für Salzburg geschrieben wurde. Als Leopold Mozart in einer Eingabe an Erzbischof Sigismund vom März 1769 um Nachzahlung der wegen seiner langen Abwesenheit vorenthaltenen Besoldung bat, machte er nicht nur geltend, daß er wider Willen und zum eigenen Schaden in Wien zurückgehalten worden sei, sondern betonte auch, daß sowohl er als sein Sohn „Verschiedenes für die Kirche, sonderheitlich zum Gebrauch der Hochfürstl. Domkirche verfertigt hätten[1]. Wenn das oben erwähnte Verzeichnis von Mozarts Jugendwerken — was wir als sehr wahrscheinlich annehmen können — für die Zeit des Wiener Aufenthaltes vollständig ist, so kann Leopold Mozart von Wolfgangs Kompositionen hier außer etwa dem Veni sancte Spiritus (K.-V. 47) wohl nur diese G dur-Messe im Sinne gehabt haben.

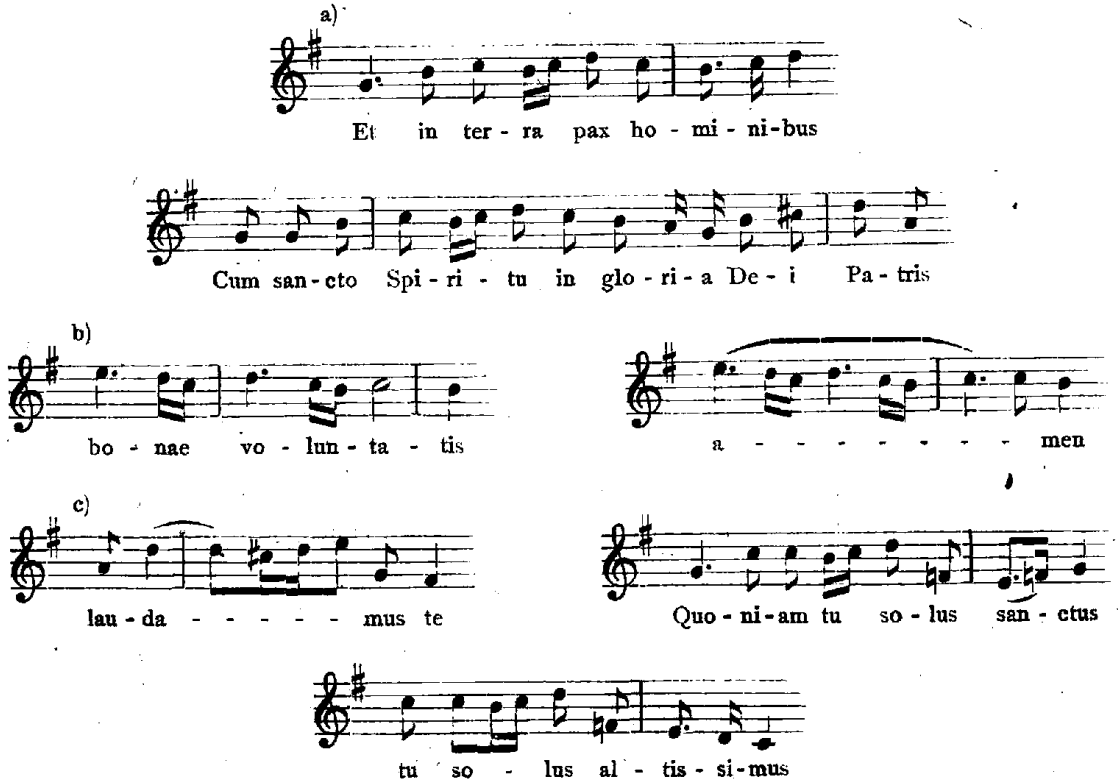
Trotz der zunehmenden Verweltlichung der religiösen Musik hatte sich in den Wiener Kirchen doch der „ernsthafte" Stil von Joh. Jos. Fux und seinen Zeitgenossen und Gefolgsmännern erhalten. Noch im Jahre 1781 fand Friedrich Nicolai „die Spuren davon nicht ganz ausgelöscht"[2]. Auch Burney hörte im Stephansdom eine Fuxsche Komposition[3]. Zudem wirkte bis zum Jahre 1768 Franz Tuma, der noch Fuxens Unterricht genossen hatte, in Wien im Sinne der strengen Kunst seines Lehrers. Diese berührt sich in mancherlei Hinsicht mit der Art Eberlins, die dem jungen Mozart von seiner Heimatstadt her innig vertraut war. Es ist daher nicht zu verwundern, daß wir Wolfgang in der G dur-Messe den Spuren dieser älteren Meister vielfach folgen sehen. Scheinen doch gerade die Missae breves, die für den gewöhnlichen Sonntagsdienst bestimmt waren, dem Eindringen des modischen Operngeschmacks

[1] Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts usw., Bd. IV, S. 288.
[2] Beschreibung einer Reise usw., 4. Bd., Leipzig und Stettin 1784, S. 524.
[3] The present state of music in Germany etc., London 1773, Bd. I, S. 239.

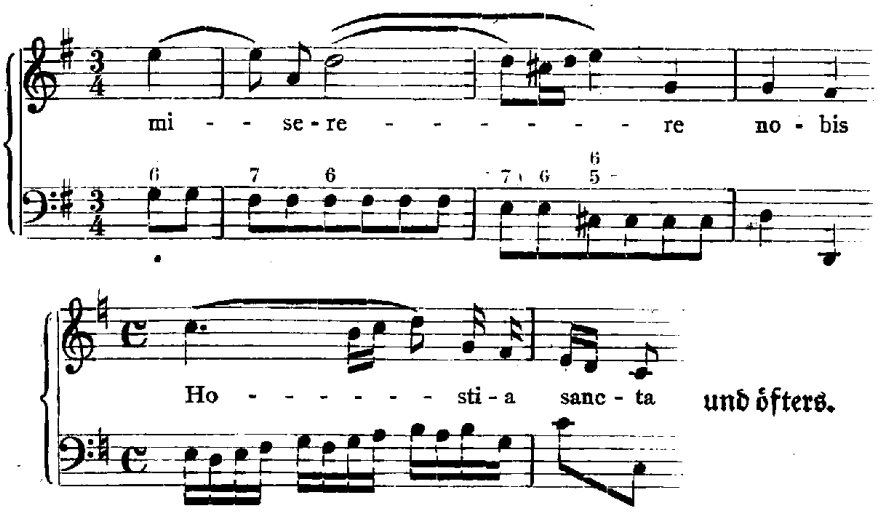
stärkeren Widerstand geleistet zu haben, während man seiner für die Missae solemnes der hohen Feiertage damals nicht entraten zu können glaubte.

Das Kyrie der G dur-Messe weist keine Tempobezeichnung auf. Doch ist nach der damals üblichen Weise die fünftaktige im C-Takt stehende Einleitung als Adagio, der im $^3/_4$-Takt stehende Hauptteil als Allegro aufzufassen. Beide Abschnitte sind in reicher aber freier Imitationsarbeit durchgeführt. Die ganze Anlage erinnert lebhaft an Caldara; freilich ist dessen Stil strenger. Die Motive des Hauptteils sind sehr kurzatmig. Zudem tritt in jedem 4. oder 5. Takte eine Cäsur ein, die vom Orchester meist mit Terzengängen der Geigen ausgefüllt wird. Gegen Schluß wird die Melodik etwas breiter. Sie läuft aus in eine ansprechende viertaktische Phrase, die sofort wiederholt wird. Solche — notengetreue oder leicht variierte — Wiederholungen namentlich der Schlußphrasen sind nicht nur bei Mozart, sondern in der damaligen Zeit überhaupt sehr beliebt. Sie hängen vielleicht mit der alten Echomanier zusammen, weisen jedenfalls aber auf volkstümliche Musikübung als Quelle hin. In der G dur-Messe begegnen sie uns noch bei „cuius regni non erit finis" (leicht variierte Wiederholung), „qui locutus est per prophetas", „osanna in excelsis" „dona nobis pacem" (kompliziertere Variation). Die Textworte Kyrie eleison, Christe eleison werden abweichend von den liturgischen Vorschriften ziemlich planlos durcheinander geworfen. Das Orchester verdoppelt der älteren Praxis entsprechend die Singstimmen, manchmal geht indes die zweite Violine im Einklang mit dem Sopran, die erste Violine in der höheren Oktave mit dem Alt.

Das Gloria besteht aus einem einzigen Satz, in dem Solo- und Tuttistellen mit einander wechseln. Die feste Geschlossenheit, die der Knabe ihm durch motivische Verknüpfungen der freudig bewegten Anfangs- und Schlußpartie:

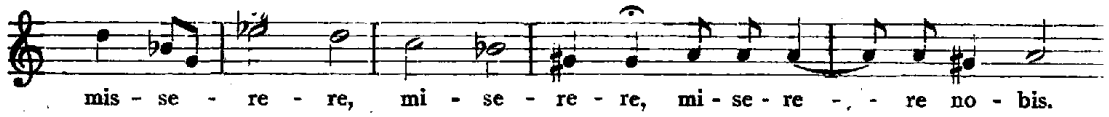


sowie durch eine durchgeführte Geigenfigur in dem ersten Mittelgang (Takt 33—63) gegeben hat[1], ist in der zeitgenössischen Messenkomposition keineswegs selbstverständlich; viele Werke tüchtiger Meister lassen sie vermissen. Vielleicht wirkt trotz der Verschiedenheit in der äußeren Behandlung das Vorbild Hasses nach; vielleicht war Wolfgang auch von seinem Vater beeinflußt. In einer Sakramentslitanei Leopold Mozarts[2], die vielleicht gleichzeitig mit Wolfgangs G dur-Messe entstanden ist, kehrt nämlich das oben unter c) zitierte Motiv häufig wieder:



und öfters.

Die schmerzlich sich windenden Melodien mit der übermäßigen Sekunde und der verminderten Terz, die dem miserere nobis seinen charakteristischen Ausdruck geben, kommen an der entsprechenden Stelle auch in älteren Messenkompositionen vor, so z. B. in Caldaras Missa dolorosa[3], in der freilich die Verarbeitung kontrapunktisch reicher und feiner ist:



Das Cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris, amen ist herkömmlicherweise als Fugato behandelt. Es entbehrt nicht eines gewissen Schwunges, schließt aber schon nach einer Durchführung.

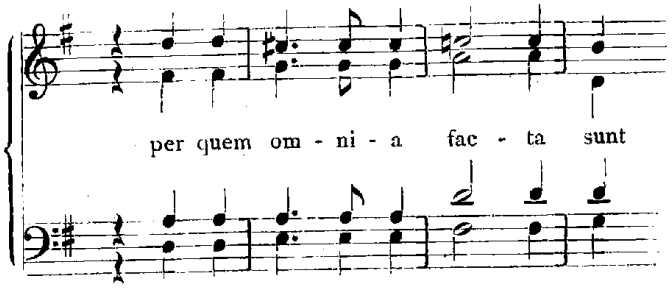
Das Credo beginnt im $^3/_4$-Takt ohne Tempobezeichnung: Der Charakter des von kleinen Soli belebten, aber durchweg dem Chore anvertrauten Satzes läßt indes keinen Zweifel darüber aufkommen, daß er Allegro gedacht ist. Die Stimmführung ist bis auf ein paar Takte bei „descendit" ganz homophon. Beim „per quem omnia facta sunt" begegnet uns noch einmal das im Credo der C moll-Messe so häufig gebrauchte Motiv:

---

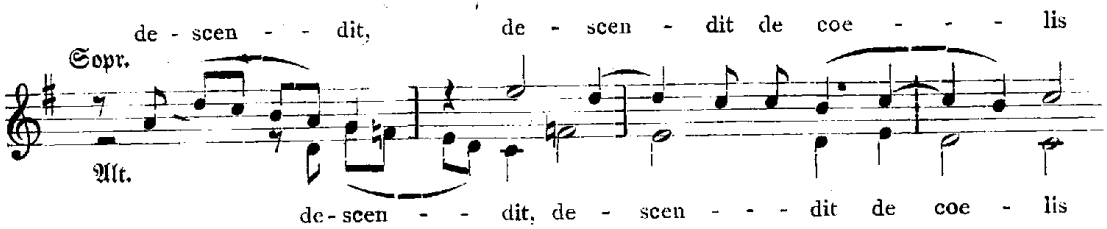
[1] Wyzewa und St.-Foix konstatieren dagegen: „le chant, comme dans le Kyrie, se poursuit jusqu'au bout du morceau, sans aucune reprise d'un même motif". W. A. Mozart, Bd. I, S. 245.

[2] Gedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., II Bd. Der Herausgeber Max Seiffert datiert sie ca. 1768. Möglicherweise gehört sie zu den Werken, die der Vater während des Aufenthaltes in Wien „sonderheitlich zum Gebrauch der Hochfürstl. Domkirche" komponiert hat.

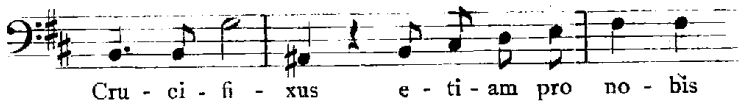
[3] Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 26. Bd., Leipzig und Wien 1906.



Die kleine Tonmalerei des „descendit“ benutzt einen abwärts gerichteten Achtelgang zu Imitationen, ein Zug, der mehrfach in der Messenkomposition des 18. Jahrhunderts wiederkehrt, ähnlich wie in Mozarts Gdur-Messe in Caldaras schon genannter Missa dolorosa:



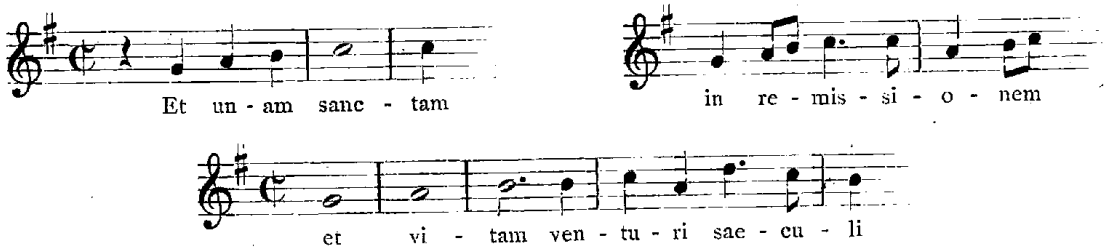
Mit dem „Et incarnatus est“ wechseln Takt (¢) und Tempo (Un poco adagio). Trotz der verhältnismäßig einfachen Harmonik entbehrt Wolfgangs Darstellung des Weihnachtswunders doch nicht einer gewissen Mystik, der das durch Beschränkung des Chores auf die drei oberen Stimmen gewonnene lichte Kolorit einen eigenen Reiz verleiht. Das Passionsbild des „Crucifixus“ atmet mit den schmerzlich-süßen Septimensprüngen seiner Melodik ganz den Geist der Zeit. Man vergleiche etwa das Baß-Solo aus Hasses Messe in D(C)dur:



Auch das langsame Abwärtsgleiten in Halbtonstufen beim „passus“, in welchem das qualvolle Erlöschen der Lebensflamme treffend zum Ausdruck gelangt, kehrt in der Kirchenmusik des Barocco sehr oft wieder. G. Carissimi hatte im Crucifixus seiner Omme armé-Messe sogar in die alte Chansonmelodie einen chromatischen Zwischenton eingeschoben[1]; Pitoni, Lotti, Caldara benutzen das chromatisch absteigende Motiv mit Vorliebe, und auch Hasse gebraucht es in der Esdur und Dmoll-Messe, um das „passus“ zu charakterisieren[2]. Seine klassische Prägung erhielt es bekanntlich als Basso ostinato des Crucifixus in J. S. Bachs Hmoll-Messe. Mit „Et resurrexit“ tritt bei Mozart natürlich das Allegro-Tempo wieder ein. Das „Et in Spiritum sanctum“ ist ein Baß-Solo in Cdur und zeigt die für den jungen Mozart und seine meisten Zeitgenossen typische gehende — die Tempoangabe fehlt allerdings — $^3/_4$-Taktbewegung. Das Orchesterritornell, das in der Mitte des Satzes in der Dominante

[1] S. Joseph Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der kathol. Kirchenmusik in Italien. Düsseldorf ohne Jahr (1910) S. 135.
[2] S. Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist, S. 69 und S. 76.

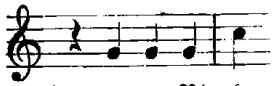
und am Schlusse in der Tonika gebracht wird, kennzeichnet die im übrigen frei behandelte Form als abhängig von der zweiteiligen Arie Hasses. Mit dem Chorsatz „Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" kehrt die Haupttonart G dur und der C-Takt wieder zurück. Wie in der Parallelstelle der C moll-Messe schreitet der Sopran auch hier als Chorführer den übrigen Singstimmen voraus, und auch die dort verwandte Sequenzensteigerung wird nochmals benutzt. Überhaupt ist die ganze Auffassung vom „Et resurrexit" bis zum „et vitam venturi saeculi" in beiden Messen sich auffallend gleich geblieben[1]. In der G dur-Messe bildet das „et vitam venturi saeculi, amen" ein kurzes Fugato von nur einer Durchführung, das gleich dem „Cum sancto Spiritu"-Fugato des Gloria in der schulgerechten tonalen Beantwortung des Themas und auch sonst eine nicht ungeschickte, wenn auch noch tastende Hand zeigt. Wohl kaum ist die motivische Verknüpfung durch den aufsteigenden Tetrachord, die dem Schlusse des Credo inneren Zusammenhang verleiht:



aus bewußter Reflexion erwachsen; dafür bedeutet sie aber ein um so gewichtigeres Zeugnis für die instinktive Sicherheit, mit der der geniale Knabe auch größere Formen einheitlich zu gestalten wußte.

Dem Charakter einer gewissen feierlichen Größe, den der junge Mozart im engen Rahmen und mit den bescheidenen Mitteln der Missa brevis im Sanctus anstrebt, sollen auch die Oktavschritte der Bässe, wie die weiten Sprünge in den Geigenfiguren dienen. Abweichend von dem liturgischen Texte erscheint das „Osanna in excelsis" dreimal: Das erste Mal nach „Dominus Deus Sabaoth". Es zeigt schon einen bemerkenswert schönen polyphonen Fluß und erhält durch kecke Synkopen und überraschenden Wechsel der Dynamik in seiner zweiten Hälfte einen Einschlag reizvoller Anmut. In dem freudig bewegten „Pleni sunt coeli" wird der Sopran wieder zum Führer, der jeweils den Reigen der homophon gesetzten Chorstimmen eröffnet. Wie ein Herold verkündet er, auf einem Tone rezitierend, die Herrlichkeit Gottes im Himmel

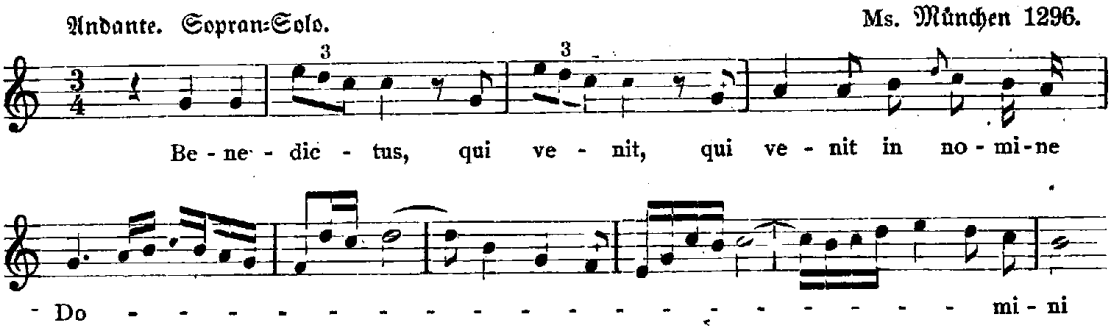
[1] Man vgl. das „Et resurrexit", das in beiden Messen mit demselben einfachen Naturmotiv:



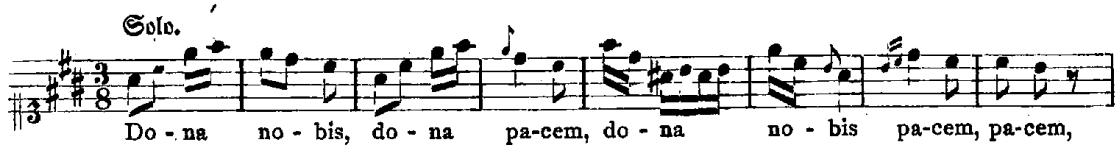
durch den Sopran angestimmt, später vom Chore aufgegriffen und im übereinstimmendem Rhythmus weitergeführt wird. Man beachte ferner die imitatorisch gearbeitete aufsteigende Sequenz des „et ascendit", die Deklamation des „Et in Spiritum sanctum" mit dem zweimaligen „et vivificantem", die Imitationsarbeit des „in remissionem", bei der die beiden oberen Stimmen jeweils aufwärts, die später auftretenden Männerstimmen abwärts geführt werden, und endlich die rhythmisch wie melodisch so nah verwandte Wiedergabe des „Et exspecto". Wenn auch noch andere Messen Mozarts (P. Dominicus-Messe [K.-V. 66], Trinitatis-Messe [K.-V. 167]) gerade im Schlußteil des Credo einzelne der angeführten Eigentümlichkeiten aufweisen, so ist doch die Zahl der übereinstimmenden Züge in K.-V. 139 und K.-V. 49 so auffallend, daß sie den Schluß nahelegt, der Knabe habe an den beiden Werken fast zu gleicher Zeit gearbeitet. Damit erhält unsere Datierung der kleinen C moll-Messe eine weitere beachtenswerte Stütze.

und auf Erden: vielleicht eine Erinnerung Wolfgangs an Händels Messias („Denn es ist Gott, der es verheißen hat").

Das Benedictus steht in der Subdominante C dur und ist für die Solisten bestimmt, die nach einander auftreten und sich am Schlusse des Satzes zum Quartett vereinen. Die Melodik erweist sich einer abgemessenen rhythmischen Symmetrie durchaus abhold und darin sichtlich von älterer Kunst beeinflußt. Sie ist wohl etwas einfacher, läßt aber gleichwohl eine gewisse Familienähnlichkeit etwa mit dem Benedictus aus Eberlins Missa solemnis in C dur nicht verkennen:



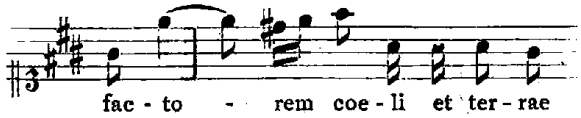
Das Agnus Dei scheint dem Knaben nicht leicht aus der Feder geflossen zu sein. Nicht weniger als drei längere Stellen sind im Autograph durchstrichen[1]. Das E moll-Adagio wirkt vornehmlich durch die eindringliche mit Chromatismen durchsetzte Harmonik. Die Stimmführung ist homophon, und das Orchester verdoppelt nur den Vokalpart in Achtelbewegung. Im Gesamtcharakter wie auch in einzelnen Wendungen erinnert das Stück auffallend an das „Qui tollis peccata mundi" aus dem Gloria der kleinen E moll-Messe. In den sechs unterdrückten Takten hatte Wolfgangs kühne Fantasie einen etwas zu hohen Flug gewagt. Er hat wohl selbst nachher gemerkt, daß sein technisches Vermögen noch nicht soweit reiche. — In kindlicher Unbefangenheit und Frische tänzelt das „dona nobis pacem" einher. Die allzu heitere Auffassung des $^3/_8$-Takt-Satzes, die uns an dieser Stelle auch in späteren Messen Mozarts[2] begegnet, ist vielleicht durch den Einfluß des Vaters zu erklären. Das „dona nobis pacem" einer A dur-Messe Leopold Mozarts[3] beginnt folgendermaßen:



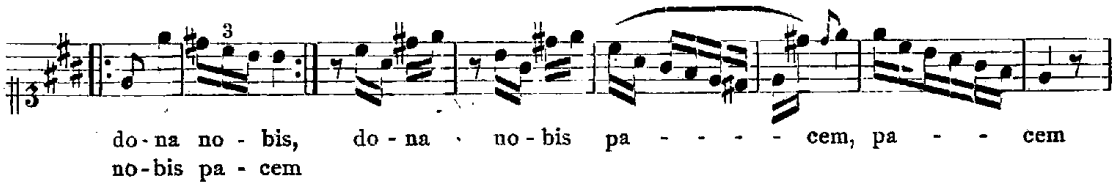
[1] S. Revisionsbericht Serie I usw., S. 2—4.

[2] K.-V. 65, K.-V. 66, K.-V. 192.

[3] Die in der Salzburger Dombibliothek befindlichen Stimmen tragen den mit Bleistift geschriebenen Vermerk „Leopold Moshart". Auffassung nnd Stil lassen die Autorschaft Leop. Mozarts durchaus glaubhaft erscheinen. Im Credo findet sich auch die Wendung wieder:



die uns aus der Sakramentslitanei Leopold Mozarts (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., II. Bd.) her vertraut ist.



Ebenso wie hier springt auch in dem „dona nobis pacem" von Wolfgangs G dur-Messe die Gliederung in 4- und 8-Taktgruppen unmittelbar in die Augen. Dagegen hat der Knabe ein größeres Formschema nicht durchgeführt. Der ursprünglich nach dem 8. Takte folgende Ansatz zu einem fester geschlossenen zweiten Thema ist später wieder getilgt worden, und zwar mit gutem Grund; denn er hob sich von dem ersten Thema nicht charakteristisch genug ab und fügte sich auch an der ihm zugedachten Stelle dem Flusse der Linien nicht natürlich genug ein.

Die G dur-Messe hinterläßt einen weit einheitlicheren Eindruck als die C moll-Messe. Wohl ist der Chorsatz bald schlicht homophon und berührt sich eng mit der Art der neapolitanischen Oratorienlauda; bald wieder ist er polyphon und wächst sich am Schlusse des Gloria und Credo zu kleinen Fugatos aus. Und zwischen den Chorpartien findet auch das solistische Element seinen Platz. Aber der enge Rahmen der Missa brevis, der die Auflösung der zusammenhängenden liturgischen Texte in deutlich geschiedene längere Abschnitte nicht zuließ, hinderte sowohl die Polyphonie wie den Sologesang, sich selbstherrlich auf Kosten der Gesamtwirkung zu entfalten, und nötigte sozusagen den Komponisten, die verschiedenen Schreibarten stilistisch einander anzunähern. Das ist denn dem genialen Knaben auch trefflich gelungen. Einzig das „Et in Spiritum sanctum" steht mit seinem ausgesprochenem Ariencharakter etwas fremd in seiner Umgebung.

7. Missa brevis (D moll) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. K.-V. 65. Krit. Ges.-Ausg. Serie I, Nr. 2.

Am 5. Januar 1769 kehrte die Familie Mozart von Wien nach Salzburg zurück. Kaum zehn Tage später hatte Wolfgang wieder eine Messe vollendet, die Missa brevis in D moll (K.-V. 65), deren autographe Partitur das Datum „Salzbourg, den 17. Jener 1769" trägt. Die Wahl der sonst bei dem jungen Mozart befremdenden, in allen Sätzen der Komposition festgehaltenen Molltonart, wie überhaupt die ernstere Grundstimmung des Werkes ließe sich am ungezwungensten daraus erklären, daß die Messe zunächst für die bevorstehende Vorfastenzeit geschrieben wäre, wenn dem nicht das mitkomponierte Gloria widerspräche, das in der Vorfastenzeit ausfällt. Aber vielleicht hat man sich damals über die liturgische Vorschrift hinweggesetzt, oder der Knabe hat das Gloria nur deshalb mitkomponiert, um die Messe auch für andere Zeiten des Kirchenjahres brauchbar zu machen. Tatsächlich wurde sie am Sonntage Quinquagesima, den 5. Februar 1769 zur feierlichen Eröffnung des 40stündigen Gebetes in der Salzburger Universitätskirche erstmalig aufgeführt[1].

[1] In einem im Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg befindlichen Schreibkalender vom Jahre 1769 hat der junge Dominicus Hagenauer mehrere chronologische Daten zu Wolfgang Mozarts Leben und Schaffen eingetragen, u. a. „Ad 5. Febr. Hora nona in Collegio Reverendissimus [der derzeitige Abt von St. Peter?] solemnem Missam celebravit in prosertia [sic!] Celsissimi Principis Archiepiscopi. Musica in Missa fuit composita a D. Wolfgango Mozart, juvene 13 annorum." S. P. Sigismundus Keller in Monatshefte für Musikgeschichte, 5. Jahrg., S. 122. Damit muß die

Indessen mag der eigenartige Charakter dieser Messe auch durch ihre Anlehnung an ein entsprechendes künstlerisches Vorbild bedingt sein. Von E. Eberlin sind uns zwei kurze Instrumentalmessen in der ernsten Mollfärbung — eine phrygische und eine in gmoll[1] — erhalten. Und in der Tat schreibt sich Mozart, der im Kyrie und Gloria stilistisch noch im Banne der Wiener Eindrücke steht, im Credo und besonders in den ersten, später wieder verworfenen Fassungen des Benediktus mehr und mehr in die Art Eberlins hinein.

Das Kyrie beginnt analog den früheren Messen Mozarts wieder mit einem kurzen Adagio im C-Takt, das hier auffallender Weise nur vom Baß und von der Orgel begleitet wird. Der Allegro-Hauptsatz im $^3/_4$-Takt zeigt die aus dem Texte Kyrie eleison — Christe eleison — Kyrie eleison abgeleitete Form A B A[2]. Im Gegensatz zu dem durchweg hastig in Achtelbewegung deklamierten Kyrie eleison ist das in der Durparallele einsetzende Christe eleison innig gehalten. Echt Mozartisch sind die Terzengänge der Solostimmen, nach denen der Chor — ähnlich wie im Christe eleison der kleinen C moll-Messe[3] — mit einer äußerst ruhigen, fast starren melodischen Linie wieder zu Worte kommt. Die beiden meist im Einklang gehenden Geigen verstärken, indem sie ein kleines Ostinatomotiv durchführen, recht geschickt den logischen Zusammenhang des Satzes.

Auch im Gloria, das kurze Soli mit Tuttistellen wirkungsvoll abwechseln läßt, hat der junge Mozart dem Orchester eine wichtigere Rolle zugedacht. Ein abwärts gehender Sechzehntellauf, der bei „gratias agimus tibi" zuerst auftritt, gewinnt von „Domine Deus, agnus Dei" ab vorübergehend erhöhte Bedeutung. Daß seine symphonische Fortspinnung das primäre Element im künstlerischen Schaffensprozeß gewesen ist, ersieht man deutlich aus der häßlich wirkenden Quintenparallele zwischen Sopran und Baß S. 36, 2. System, 1. Takt die sich kaum anders als durch das spätere Einfügen des Chorsatzes erklären läßt. Selbst in dem kurzen Schlußfugato „Cum sancto Spiritu" beschränken sich die Geigen nicht darauf in herkömmlicher Weise die Singstimmen zu verdoppeln. Sie setzen vielmehr dem Thema des Vokalparts einen gleichbleibenden Kontrapunkt entgegen; mit dem vierten Einsatz des Themas wächst freilich die Schwierigkeit des Problems sichtlich über das Können des Knaben hinaus. Das Fugatothema, von dem Wyzewa und St. Foix vermuten, daß es irgend einem

D moll-Messe gemeint sein. Denn hätte Hagenauer eine der in Wien komponierten Messen im Auge gehabt, so würde er seine Bemerkung wohl anders gefaßt haben. Der ausdrücklichen Bezeichnung und dem entschiedenen Charakter von K.-V. 65 als einer Missa brevis widersprechen auch nicht die Worte „Reverendissimus solemnem Missam celebravit", da hier das „solemnem Missam" nichts im musikalischen, sondern im liturgischen Sinne zu verstehen ist und schlechthin „Hochamt" (missa cantata im Gegensatze zur Lesemesse, missa privata) bedeutet. — Daß am Sonntage Quinquagesima in der Universitätskirche das 40-stündige Gebet feierlich eröffnet wurde, ersieht man aus dem „Salzburger Kirchen- und Hofkalender", den Max Seiffert für das Jahr 1757 in der Einleitung zu dem Leop. Mozart-Bande (Denkm. der Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., II. Bd.) S. XVII ff. in extenso abdruckt. — Wenn Wyzewa und St. Foix bedauern, daß uns die Umstände, unter denen die D moll-Messe geschrieben wurde, nicht bekannt seien (W. A. Mozart, Bd. I, S. 253), so haben sie die Notiz Hagenauers augenscheinlich übersehen. Daß sie aber den „caractère de sombre solemnité" des Werkes auf eine „destination spéciale, telle qu'un anniversaire funèbre" zurückführen zu dürfen glauben, bezeugt nur ihre mangelnde Vertrautheit mit der katholischen Liturgie.

[1] Mss. 2834 und 2835 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[2] Wenn man, wie dies Wyzewa und St. Foix (a. a. O.) tun, unser Kyrie mit der Sonatenform in Verbindung bringt, so muß man schließlich auch bei jeder Da capo-Arie von Sonatenform sprechen.

[3] Krit. Ges.-Ausg., Serie I, S. 120.

alten Meister entlehnt sei[1], ist seinem wesentlichen Kerne nach ein im 17. und 18. Jahrhundert vielgebrauchtes dorisches Wanderthema. Der Salzburger Hofkapellmeister Heinrich von Biber beginnt mit ihm eine »Missa à 4 voci in Contrapuncto"[2], Ant. Caldara eine Motette „Ego sum panis vivus"[3].

Wie im Gloria so unterbrechen auch im Credo kurze Solostellen den Chorsatz. Aber hier greifen die Solostimmen meist kontrapunktisch ineinander und mehrmals führt die Polyphonie bei ihnen gar zur „Polytextie". Die Worte „Filium Dei unigenitum" „et ex Patre natum ante omnia saecula" sowie „genitum non factum" — consubstantialem Patri" — „per quem omnia facta sunt" und endlich „Et in Spiritum sanctum Dominum" — „et vivificantem" — sind für zwei bzw. drei Stimmen zum gleichzeitigem Vortrage bestimmt. Eine derartige an die opera buffa erinnernde Textvermengung weisen viele missae breves des 18. Jahrhunderts auf. Es sei nur hingewiesen auf Eberlins kurze Messen, besonders auf die beiden oben erwähnten, in denen der Text beinahe in derselben Weise verteilt ist, wie in der vorliegenden Komposition. Einen kaum zu überbietenden Höhepunkt in dieser ebensowohl künstlerischen als liturgischen Verirrung bildet indes unseres Erachtens das Credo aus einer Missa a cappella des als Kirchenmusiker hoch angesehenen Franz Tuma, das Otto Schmid einer Neuausgabe wert erachtete[4]. — Eine verhältnismäßig gewandte Stimmführung zeigt der vorwiegend homophon behandelte Chorsatz im Credo dieser D moll-Messe Mozarts. Eine gewisse Scheinpolyphonie, die dadurch zu Stande kommt, daß einzelnen vorausgeschickten Stimmen die anderen in kürzeren Notenwerten nachfolgen — eine auffallende Manier Eberlins — verleiht mancher Stelle gesteigertes Leben. An die ältere Komponistengeneration, namentlich an Eberlin, gemahnt auch die freie, sich stellenweise in Hemiolenbildungen gefallende Rhythmik, durch die der in der Niederschrift festgehaltenen $^3/_4$-Takt in seiner Wirkung aufs Ohr bisweilen gänzlich umgestaltet wird z. B.

Das „Et vitam venturi saeculi" erscheint mit seinem kecken Thema fast wie ein künstlerischer Protest des erwachenden Genius gegen die durchweg äußerst steife und nüchterne Fugenschablone der Neapolitaner.

Das kurze Sanctus beginnt in feierlich ernstem Tone (Adagio ¢); erst von „Pleni sunt coeli" an tritt freudig-schnelle Bewegung ein (Allegro C). Ober- und Unterstimmen wechseln gleichsam als Halbchöre mit einander ab und vereinigen sich wieder zum Ganzchor. Das im $^3/_4$-Takt stehende »Osanna in excelsis" ist imitatorisch gearbeitet und spielt mit reizvollen Synkopenwirkungen.

Zu dem Benedictus nahm der junge Mozart mehrere Anläufe, ehe es ihm nach Wunsch gelang. Zwei frühere Bearbeitungen desselben, eine für 4 Solostimmen,

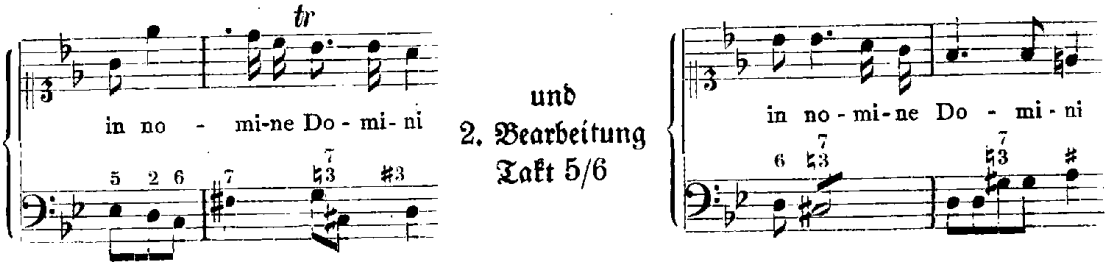
[1] a. a. O.

[2] Archiv der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Sign. 7966; siehe Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition usw. im 4. Beiheft der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, S. 11.

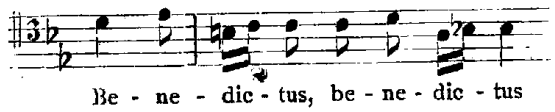
[3] Denkm. der Tonkunst in Österreich, Bd. 26.

[4] Tuma, Chöre und Chorsätze, Volksausgabe, Breitkopf & Härtel, Nr. 1826, S. 42.

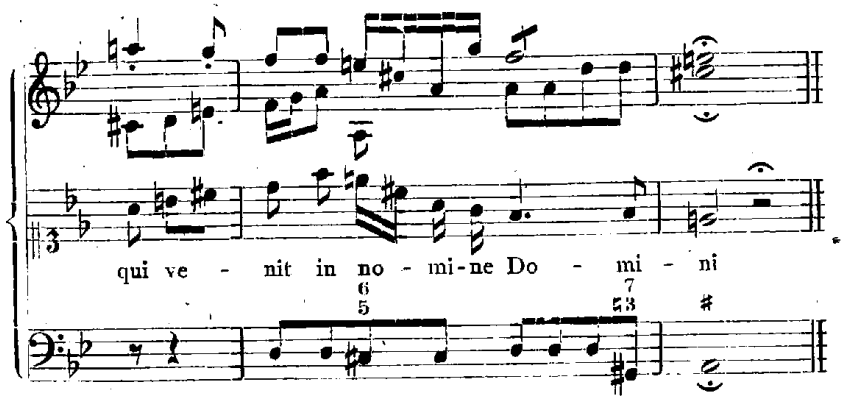
eine für Sopransolo sind im Revisionsbericht der kritischen Gesamtausgabe[1] mitgeteilt. Die ganze Art der Tonsprache mit den innigen, sehnsuchtsvollen Vorhalten erinnert lebhaft an Eberlin, der gern das Benedictus in Moll setzte und es einer oder zwei Solostimmen übertrug (Siehe Beilage IV). In der endgültigen Fassung freilich zeigt sich eine Glut der Empfindung, wie sie dem älteren Meister versagt war. Daß Mozart diese endgültige Fassung erst mehrere Jahre nach Vollendung der Messe geschrieben habe, wie Wyzewa und St. Foix es wegen des angeblichen Stilunterschiedes für höchst wahrscheinlich halten[2], ist jedoch kaum anzunehmen. Einzelne Fäden, die aus der einen Bearbeitung anscheinend unbewußt in die andere hinübergesponnen wurden, zeigen die Phantasie des Komponisten so intensiv nach der gleichen Richtung hin tätig, wie es zumal bei des Knaben rasch fortschreitender Entwicklung kaum möglich wäre, wenn zwischen den vorliegenden Fassungen ein längerer Zeitraum läge. Man vergleiche z. B. 1. Bearbeitung Takt 2/3:



mit Takt 10 der endgültigen Fassung, ferner 1. Bearbeitung Takt 6/7:



mit Takt 4/5 der endgültigen Fassung, wo die melodische Sequenz viel wirkungsvoller an zwei Stimmen verteilt ist; endlich die letzten Takte der zweiten Bearbeitung



mit den letzten Takten der endgültigen Fassung, die durch die rhythmische Dehnung und bis zum Schlusse durchgeführte Steigerung der melodischen Linie entschieden den Vorzug verdienen.

---

[1] S. 4 ff.
[2] W. A. Mozart, Bd. I, S. 254.

Das Agnus Dei ist dem entsprechenden Abschnitte der Missa brevis in Gdur K.-V. 49 nahe verwandt. Hier wie dort ein langsamer, ernster, fast durchweg schlicht homophoner Satz in gerader Taktart, dem mit „Dona nobis pacem" ein munterer Satz im $^3/_8$-Takt folgt, dessen geschmeidig dahinfließende Melodien zu den lastenden Akkordsäulen des „Agnus Dei qui tollis peccata mundi" eigenartig kontrastieren. In der Dmoll-Messe steht das „Dona nobis pacem" formal dem Sonatensatz sehr nahe. Das erste Thema freilich erfährt keine Reprise. Aber eine zweite Themengruppe, die zuerst in der Durparalelle erscheint, kehrt am Schlusse mit geringfügigen Varianten in der Tonika wieder. Auch ein kleiner Durchführungsteil mit einem überraschenden, kühnen Harmonieschritt vom Gmoll-Dreiklang zum Dominantseptimen-Akkord von a moll hebt sich merklich ab.

8. Missa (Cdur) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. K.-V. 66. Krit. Ges.-Ausg. Serie I, Nr. 3.

Cajetan Hagenauer, ein Sohn von Leopold Mozarts Hausherrn und Vertrautem Joh. Lorenz Hagenauer, war von Jugend auf in inniger Freundschaft mit Wolfgang Mozart verbunden. Als die Familie Mozart in London die Nachricht erhielt, daß Cajetan am 21. November 1764 als Novize in das Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg eingetreten sei, brach der Knabe in Tränen aus, „weil er glaubte daß er ihn nun nicht mehr sehen werde." „Wir belehrten ihn aber eines andern, schreibt Leopold Mozart[1], und er erinnerte sich daß er ihm oft eine fliege gefangen und die Orgel aufgezogen, auch die Pölzlwindbüx gebracht. sobald er nach Salzburg zurückkommt will er nach St. Peter gehen und sich von Mr. Cajetan eine fliege fangen lassen, und dann muß er auch mit ihm Pölzel schießen". Als nun P. Dominicus, wie Cajetan Hagenauer mit seinem Klosternamen hieß, am 15. Oktober 1769 in der St. Peterskirche seine Primiz feierte, wurde als Festmesse eine Komposition aufgeführt, die Wolfgang eigens für diese Gelegenheit geschaffen hatte. Es ist die Missa für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel K.-V. 66[2]. — Wie der Primiziant berichtet, fand das Werk bei dieser ersten Aufführung allgemeinen Beifall[3]. Das mag den jugendlichen Komponisten bewogen haben, die Messe auch in der Folge noch mehrfach aufführen zu lassen. Am 12. August 1773 schreibt Leopold Mozart aus Wien: „bey den Jesuitern auf dem Hof ist eine Messe in der octav S: Ignatii von Wolfgang producirt worden, nämlich die P. Dominicus Messe, ich habe tactirt und die Messe hat erstaunlich gefallen"[4].

---

[1] Brief an L. Hagenauer vom 27. Nov. 1764. Schiedermair, Die Briefe Mozarts etc., Bd. IV, S. 240.

[2] Auf der Abschrift dieser Messe im Stifte St. Peter in Salzburg ist bemerkt: „E stata composta alla prima Messa del P. Dominico Hagenauer nel Ottobre 1769."

[3] In dem schon erwähnten Schreibkalender auf das Jahr 1769 notierte P. Dominicus Hagenauer: „Ad 15. Octob. Hodie hora 9 primitiae P. Dominici. Musicam Missae composuit D. Wolfgangus Mozart, juvenis 14 annorum, quae omnium sensu fuit elegantissima. Duravit Missa supra duos horos (sic!) et hoc quidem necesse erat propter magnam offerentium multitudinem. Post mensam D. Wolfgangus Mozart per mediam horam coram hospitibus ad stupendum majus organum [in der Klosterkirche St. Peter] pulsavit. Ad 16. Octob. Neomysta P. Dominicus fuit a patre suo invitatus ad mensam quae erat in ipsius domo in Nunthal. Mensa finita prima quadrante post horam 4am Dom. Mozart chori musici aulici praefectus Secundarius cum suis duobus liberis egregiam fecit Academiam. Filia imprimis lusit in Clavier, dein filius Wolfgangus, juvenis 13 annorum, cantavit, pulsavit panduram et Clavier ad stupendum usque $^1/_2$ circiter 6tam. S. Monatshefte für Musikgeschichte. V. Jahrg. 1873, S. 123.

[4] Schiedermair, Bd. III, S. 154.

Wahrscheinlich im Jahre 1776 hat Wolfgang dann die Partitur noch einmal vorgenommen und ihre Instrumentation durch 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten bereichert[1].

Bei dieser zweiten großen feierlichen Messe, die er zu schreiben hatte, hielt sich der junge Mozart im Großen und Ganzen in den Bahnen, die er mit seiner ersten Missa solemnis, der Wiener Waisenhausmesse vom Jahre 1768 (K.-V. 139), eingeschlagen hatte. Stilistisch sind die beiden Werke einander ähnlich wie Zwillingsgeschwister. Nur herrscht in dem ersten, das für einen bedeutsamen, in Gegenwart des kaiserlichen Hofes zu vollziehenden Festakt geschaffen wurde, ein stolzer, pathetischer Ton vor, während in das zweite, das für eine intimere, familiärere Feier zu Ehren eines vertrauten Jugendfreundes bestimmt war, sich Klänge einer naiven Fröhlichkeit mischen.

Das Kyrie der P. Dominicus-Messe besteht aus einem kurzen einleitenden Adagio (C) und einem längeren Allegro ($^3/_4$-Takt). Das Adagio ist ein in milde, fromme Stimmung getauchter fast liedartiger Chorsatz, der vom Anfang bis zum Ende von Arpeggien der Geigen zart umspielt wird[2]. Wahrscheinlich klingen in ihm Erinnerungen an die Hassesche Messe in D(C)dur nach, die auf die kleine Cmoll-Messe so stark eingewirkt hat[3]. Das freudig rauschende Allegro ist in der Form des durchführungslosen italienischen Sonatensatzes gehalten. Das zweite Thema, das von Solostimmen vorgetragen wird, hat eine ausgesprochen walzerartige Begleitung. Öfters hören wir im 18. Jahrhundert Klagen über tanzartige Vertonungen des Kyrie. Zweifellos waren sehr viele, wenn nicht die meisten Komponisten darauf bedacht, in diesem Satze nicht sowohl eine sinngemäße musikalische Interpretation der Textworte, als eine gefällige oder glanzvolle, den Zuhörer in Festtagsstimmung versetzende Ouvertüre zu geben[4]. Bei dem Mozartschen Kyrie könnte man an das „Fliegenfangen"

[1] Revisionsbericht zu Serie I usw., S. 6.

[2] Trompeten und Pauken, die ursprünglich mit zur Begleitung herangezogen werden sollten, sind später durch ein „tacent" wieder ausgeschaltet worden. S. Revisionsbericht zu Serie I, S. 6.

[3] Vgl. Walther Müller, Joh. Ad. Hasse als Kirchenkomponist. Leipzig 1911 S. 62.

[4] „Fürwahr, wann mancher leichtsinniger Componir-Bursch auch nur das einzige bekannte Schul-Versel: Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando wollte für sich nehmen, würde ihm das Quis, quid, ubi? alsobald verbieten, das Kyrie Eleison oder HERR! Erbarme Dich unser! in der Kirchen vor dem allerheiligsten Sacrament Tantz-weiß zu setzen. Zu bedauern ist es, daß die geistlichen Ober-Häupter und Kirchen-Vorsteher mit aus Stricken geflochtenen Geislen dergleichen leichtfertige Componasters-Musicanten und Kirchen-Spielleut nicht fein geschwind, wie es doch ihre Schuldigkeit wäre, mit Christo aus dem Tempel hinausjagen, und ihre gottlose Noten-Schmierberey ohne weiteres Ceremoniell ins Feuer zu werfen einen Anstand nehmen. Wahr ist es! will eine Musicalische Composition jetziger Zeit bey den Zuhörern den erwünschten Effect haben, so erfordert es Gedanken, Geist, Brillant etc. Aber alles dieses muß geschehen cum grano Salis et Majestate Ecclesiastica." P. Meinrad Spies, Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Augsburg 1746, S. 133. Vgl. auch die oben S. 72, Anm. 16 angeführte Stelle aus der Biographischen Skizze von Michael Haydn. Bezeichnend ist auch das Urteil von Joh. Joachim Quantz: „Überhaupt wird in der Kirchenmusik der Katholischen mehr Lebhaftigkeit anzubringen erlaubet, als in der Protestanten ihrer. Doch sind die Ausschweifungen, die zuweilen hierbey begangen werden, vielleicht niemanden als den Componisten beyzumessen." Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, S. 288. Der „weiland Hochfürstl. Sächsisch Weißenfelsische Concert-Meister und Cammer-Musicus Johann Beerens" sagt in seinen „Musicalischen Discursen", viele gelehrte Leute nähmen Anstoß daran, daß man das Kyrie eleison mit Trompeten und Pauken komponiere. „Im Fall auch die Tromperen gleich aussen gelassen würden, wären doch die meisten Kyrie mit so lustigen fugis, thematibus und dergleichen gesetzet, daß sie vielmehr prächtig als demütig, mehr fröhlich als traurig, in summa mehr einem Tantz, als denen Klagliedern Jeremiae ähnlich kämen." Beerens ist auch fast dieser Meinung und sagt „rotunde", daß die, „welche ihr Kyrie mit allzu springenden fugen tractiren, im Grunde der Wahrheit considerirt, nicht gar klug handeln". Er will sie aber gleichwohl „in etwas defendiren". Er

und „Pölzelschießen" und all den anderen munteren Zeitvertreib denken, der den gutmütigen P. Dominicus mit dem jungen „Woferl" so manche Stunde vereint hatte.

Gloria und Credo sind genau in derselben Weise in Chor- und Solosätze aufgeteilt wie die entsprechenden Abschnitte der kleinen C moll-Messe. Die Solosätze des Gloria („Laudamus te", Andante grazioso F dur 3/4 für Sopran und Alt; „Domine Deus, rex coelestis", Un poco Andante G dur 3/4 für Tenor; „Quoniam tu solus sanctus", Andante ma un poco Allegro F dur 3/4 für Sopran) weisen gleich denen der kleinen C moll-Messe die zweiteilige Arienform auf. Durch die größere Fülle und Mannigfaltigkeit der Motive[1] verraten sie indes deutlich die zunehmende Reife des jungen Komponisten. — Der Chorsatz „Gratias agimus" zeigt wie in der kleinen C moll-Messe wiederum den wohl auf venetianische Kunstübung zurückgehenden Wechsel eines homophonen, pathetisch deklamierten Adagio und eines polyphonen Allegro. — Auch das tiefernste „Qui tollis peccata mundi" schließt sich in Auffassung und Anlage an den entsprechenden Satz der kleinen C moll-Messe an. Aber die Rolle des Orchesters ist viel bedeutsamer geworden. Das Spiel mit Echoeffekten, das sich in der instrumentalen Einleitung ganz natürlich anläßt, wirkt, wo es im Vokalsatz auftritt, maniriert. — Die „Cum sancto Spiritu"-Fuge gründet sich auf ein doppelt so langes Thema wie die Schlußfuge des Gloria in der Wiener Waisenhausmesse, die ihr im Aufbau sichtlich als Muster gedient hat. Auch die Kadenz vor der Engführung — hier in der Dominante — fehlt nicht. Diese selbst baut sich in derselben Stimmeneinsatzordnung wie die erste Durchführung auf, wirkt aber hier wegen der verhältnismäßigen Gedrungenheit gleichwohl als bedeutende Steigerung.

Hatte der junge Mozart in der kleinen C moll-Messe die Chorsätze des Credo durch einen immer wiederkehrenden absteigenden Oktavenlauf der Geigen zusammengehalten, so bildet im Credo der P. Dominicus-Messe ein aufsteigender Oktavenlauf des Orchesters das einigende Band. Aber jetzt hatte der Knabe schon gelernt, trotz der Fessel des Ostinatos den Chorsatz freier zu führen; er verfällt nicht mehr in das ermüdende Einerlei allzuoft wiederholter Sequenzen. Bei dem „et resurrexit", das sich in einer später wieder verworfenen Fassung[2] schlicht gab und sich enger an den Anfang des Credo anlehnte, läßt Wolfgang auch die Bässe an dem Ostinato teilnehmen, indem er sie in Terzen mit den ersten, in Oktaven mit den zweiten Violinen gehen läßt. Und diese wirkungsvolle Steigerung gefiel ihm anscheinend so gut, daß er sie gleich darauf bei dem „et ascendit" in der Dominante wiederholte. — Das „Et incarnatus est", das in der kleinen C moll-Messe zu einem Duett zwischen Sopran und Alt gestaltet war, ist im vorliegenden Werke ein Soloquartett, oder, um mit Wyzewa und St. Foix[3] zu sprechen, eine Art Duett zwischen den beiden Ober- und den beiden Unterstimmen. So bemerken wir auch hier wie an so manchen anderen Stellen der P. Dominicus-Messe die Absicht des Knaben, seine Leistung des vorhergehenden Jahres zu übertrumpfen. Die Neigung zur paarweisen Führung der Ober-

bemerkt, „daß in solennen Festen die Music nichts anderes sey, als was das Kleid ist an dem Communicanten. Kann darum der Communicant nicht voller Andacht seyn, ob er gleich wohl geputzt aufziehet?"

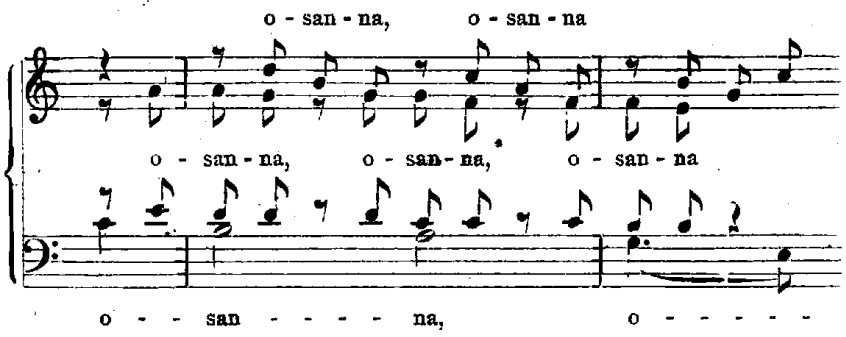
[1] Man vergleiche z. B. die rhythmisch interessanten 12-taktigen Orchestervorspiele zu „Laudamus te" und „Domine Deus, Rex coelestis" in K.-V. 66, die das innere Wachstum der ganzen Form in nuce zeigen, mit den viel schlichteren und einfacheren 8-taktigen Vorspielen derselben Sätze in K.-V. 139.

[2] Siehe dieselbe im Revisionsbericht zu Serie I, S. 8 u. f.

[3] W. A. Mozart, Bd. I, S. 262.

und Unterstimmen tritt außer bei der Stelle „propter magnam glorium tuam“ im Gloria dieser Messe schon gelegentlich in der D moll-Messe („in remissionen“ — „resurrectionem mortuorum“ — Anfang des Sanctus) hervor, wird aber nirgend so konsequent durchgeführt wie in dem „Et incarnatus est“ der P. Dominicus-Messe. Formal steht dieses wie alle Solosätze der Messe auf dem Boden der zweiteiligen Arie mit deutlich ausgeprägtem aber melodisch recht kurzatmigem Haupt- und Nebenthema und Orchesterritornell. — Das Crucifixus trägt wieder das Gepräge einer pomphaften Trauerfeier; wieder werden wir an die Tombeau-Szenen des französischen Musikdramas erinnert. Ursprünglich begann das Orchester im Einklang mit den Singstimmen. Dann strich Mozart im ersten und sechsten Takt alle Instrumente außer den Bässen[1] und erhöhte so durch den überraschenden wuchtigen Einsatz derselben bei den Worten „etiam pro nobis“ die tragischen Schauer der Stelle in beträchtlichem Maße. — Das Sopransolo „Et in Spiritum sanctum“, Andante G dur $^3/_4$-Takt, in welchem die zweiteilige Arienform sehr frei behandelt ist, malt das Wesen und Wirken des hl. Geistes der Auffassung der Zeit entsprechend, in anmutig heiteren Farben. — Die Schlußfuge ist über ein persönlich und frischer empfundenes Thema, als wir es in der Neapolitaner Schule gewohnt sind, wirkungsvoll aufgebaut.

In dem prunkhaften, nur sechs Takte langen Adagio, mit dem das Sanctus anhebt, sind besonders die vom gesamten Streicherkörper staккato im Einklang bzw. in Oktaven gespielten Sextolenfiguren bemerkenswert. Das „Pleni sunt coeli“ (Allegro $^3/_4$) ist aus kleinen Gruppen ziemlich symmetrisch nach dem Schema a a b c c d zusammengesetzt. Schwungvoll klingt das mit Solo und Tutti abwechselnde „Osanna in excelsis“ (C); von guter Wirkung ist namentlich die Seqenzensteigerung in Takt 5 und 6. Die Stelle:



ist fast identisch mit dem „descendit de coelis“ im Credo[2]. Verwandte Stellen finden sich auch im „Osanna in excelsis“ (Benedictus) eine E moll-Messe von Fr. Tuma[3] und im Kyrie der Missa brevissima (C dur) von Eberlin[4]. — Das Benedictus, ein gesangreiches Stück für Soloquartett, steht in der Dominante G dur. Es wird anmutig von den unaufhörlich in Sechzehntelbewegung im Einklang dahineilenden

[1] Siehe Revisionsbericht zu Serie I, S. 7.

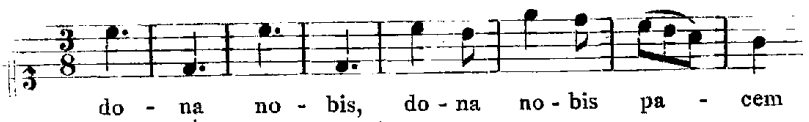
[2] Siehe Krit. Ges.-Ausg. S. 81 (33), 2. System, Takt 3—5 und S. 82 (34), Takt 1.

[3] Abgedruckt in Tuma, Ausgewählte Chöre und Chorsätze (Otto Schmid-Dresden). Volksausg. Breitkopf & Härtel, Nr. 1826, S. 62 f.

[4] Hof- und Staatsbibliothek in München, Nr. 3232 r.

Geigen umspielt. Das chromatisch absteigende Motiv in der Melodie von Takt 8 ruft uns das Benedictus der D moll-Messe (K.-V. 65) ins Gedächtnis. Nach dem Benedictus wird das Osanna in excelsis wiederholt.

Die entscheidende Anregung zu dem Agnus Dei mag Mozart wohl durch die zur Einweihung der Dresdener Hofkirche (29. Juni 1751) komponierte, weit berühmte Hassesche D moll-Messe[1] empfangen haben, die er, wenn nicht in Salzburg, so doch gewiß in Wien kennen lernen konnte. Deutlich weist die Haltung der beiden gegensätzlichen Motive, aus denen der Satz sich vorzugsweise entwickelt, des sich um die Achse der Tonika windenden diatonischen „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" mit den ruhig gehenden Achtelbässen und des in seiner quälenden Chromatik ergreifenden „misere nobis" auf das Werk des älteren Meisters hin. Bei Hasse ist freilich der ganze Satz bis zum Eintritt des „Dona nobis pacem" ein Altsolo, beim jungen Mozart lösen Chortutti ein Sopran- und ein Altsolo ab. — Eine fast übermütige Fröhlichkeit lebt sich aus in dem „Dona nobis pacem" (Allegro 3/8). Auf kurze muntere Solostellen folgt immer wieder das behaglich sich wiegende Chorthema:



zuerst in G dur, dann in a moll, hierauf wieder in G dur und endlich zweimal hintereinander in F dur mit der Schlußwendung nach C dur. Die Bässe tummeln sich indessen fast beständig in Sechzehntelfiguren.

9. Offertorium „Benedictus sit Deus" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. K.-V. 117. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 20.

Vielleicht nicht unbeeinflußt durch eine Vermutung Otto Jahns[2] haben Wyzewa und St.-Foix die Entstehung des Offertoriums „Benedictus sit Deus" in den Februar des Jahres 1770 verlegt. Sie berufen sich für ihre Hypothese auf den Brief, den Leopold Mozart am 3. Februar 1770 von Mailand aus an seine Gattin richtete, sowie auf die Nachschrift Wolfgangs zu dem von Bologna, den 4. August 1770 datierten Briefe seines Vaters. In dem Mailänder Briefe Leopold Mozarts heißt es nämlich, „daß er [Wolfgang] nichts schreiben kann, weil er 2 Lateinische Motetti schreibt für 2 Castraten, deren einer 15, der andere 16 Jahre alt ist, und die ihn darum gebetten haben, und denen er, weil sie seine Cameraden sind, und schön singen, nichts abschlagen konnte."[3] Wolfgang aber meldet von Bologna aus seiner Schwester: „Unterdessen habe ich schon 4 italienische Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 gemacht habe, und auch eine Motetten."[4] Die „Motette" auf die der Knabe anspielt, so schließen Wyzewa und St.-Foix, ist nun offenbar das

[1] Das Agnus Dei derselben ist abgedruckt in Musik am sächsischen Hofe, Bd. VIII, Volksausg. Breitkopf & Härtel, Nr. 2036. Vgl. auch Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist, S. 77.

[2] W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 317, Anm. 50. Die Zahl 1771 ist offenbar ein Druckfehler.

[3] Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Bd. III, S. 17.

[4] Schiedermair, a. a. O., Bd. I, S. 20.

Offertorium K.-V. 117, während das K.-V. 143, wenngleich es nur eine Arie ist, doch als kleine „Motette für eine Singstimme" gelten kann und sicher als die zweite der beiden vom Vater erwähnten Motetten betrachtet werden muß[1].

Wyzewas und St.-Foix' Ansicht scheint mir aus mehreren Gründen unhaltbar. Wenn Leopold Mozart seiner Frau berichtet, daß Wolfgang keine Zeit zum Briefe schreiben habe, weil er zwei lateinische Motetten schreibe, so bedeutet das zweifellos, daß der Knabe diese musikalische Arbeit übernommen und begonnen habe, nicht aber auch, daß er mit ihr fertig geworden sei. Daß er — wie mit so manchen anderen künstlerischen Plänen — nicht mit ihr fertig geworden ist, vielmehr nur eine Motette vollendet hat, ist nach seinen oben zitierten Worten fast so gut wie erwiesen. Als die eine vollendete Motette mag man immerhin das Rezitativ und die Arie „Ergo interest" (K.-V. 143) betrachten, wenngleich es der damals in Italien üblichen Form der Motette nicht ganz entsprach und nur als „kleine Motette" gelten konnte. „In Italien", schreibt Joh. Joachim Quantz[2], „benennt man, heutiges Tages, eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zween Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeiniglich von einem der besten Sänger gesungen wird", mit dem Namen Motette. Dem von Quantz umschriebenen Formtypus entsprechen ziemlich genau zahlreiche Motetten zeitgenössischer italienischer Komponisten und auch viele höchstwahrscheinlich für italienische Kirchen geschriebene Motetten Hasses. Nur verwendet Hasse statt zweier Rezitative gewöhnlich bloß eines und dieses direkt im Anschluß an die erste Arie[3]. Genau wie Hasses Solomotetten ist auch die einzige sicher in Italien geschaffene Motette Wolfgang Mozarts, die im Januar 1773 in Mailand für den Sopranisten Rauzzini komponierte Motette „Exsultate jubilate" (K.-V. 165) aufgebaut. Wenn nun in Italien damals fast ausschließlich die Solomotette gepflegt wurde[4], so darf man gewiß nicht annehmen, daß der junge Mozart dort, zumal wenn es sich darum handelte, einem Gesangssolisten einen Freundschaftsdienst zu erweisen, dem Chor die überwiegende Bedeutung in einer Motettenkomposition gegeben hätte. Darum kann die Motette „Benedictus sit Deus" (K.-V. 117) wohl kaum in den oben angeführten Briefstellen Leopold und Wolfgang Mozarts gemeint sein.

Ist aber diese Motette nicht auf italienischem Boden komponiert worden, sondern in Deutschland, wo man in den Offertorien-Motetten auch den Chor zu beschäftigen pflegte[5], dann ist sie höchstwahrscheinlich nicht in der ersten Zeit nach der Rückkehr von Mozarts Italienfahrten entstanden. Denn sonst würde im Autograph wohl kaum der Titel Cavaliere vor dem Namen des Komponisten fehlen; dieses ist aber schlechthin „Offertorium o Motetto" (von fremder Hand) „di Wolfgango Mozart" (von Mozarts Hand) überschrieben. Somit bleibt uns, da K.-V. 117 zweifellos ein ziemlich frühes Werk Mozarts ist, wohl nur die Annahme übrig, daß es vor der Abreise nach Italien komponiert wurde.

---

[1] W. A. Mozart, sa vie musicale etc., Bd. I, S. 284.

[2] Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752, S. 288.

[3] Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist. Leipzig 1911, S. 125.

[4] Die in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums befindlichen Chormotetten Fioronis beweisen nichts gegen diese Tatsache, da Fioroni zur Zeit von Wolfgang Mozarts erster italienischer Reise nur mehr als gealterter Vertreter einer überwundenen Kunstrichtung galt.

[5] Vgl. K.-V. 34, 72, 222, 260, 277.

Einen näheren Anhaltspunkt zur Datierung bietet uns vielleicht der Text. Zwar könnten die beiden Chorsätze in ihrem Wortlaute nach den Gepflogenheiten der damaligen Zeit als „Offertorium pro omni tempore" gelten. Jedoch der Psalmvers „Introibo domum tuam, Domine, in holocaustis, reddam tibi vota mea, quae distinxerunt labia mea[1]", welcher dem Solo-Mittelsatz zu Grunde liegt, paßt zu keiner anderen kirchlichen Festfeier so gut wie zu einer Primiz. Nun hat der junge Mozart dasselbe Orchester, wie in den beiden Chorsätzen des in Rede stehenden Offertoriums, nämlich 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel, auch in der P. Dominicus-Messe verwandt, was um so beachtenswerter erscheint, weil alle seine anderen Messen abweichend instrumentiert sind. Die eigenartige Orchesterbesetzung des Solo-Mittelsatzes: 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, 2 Hörner, Baß und Orgel ist wohl auf eine spätere Umarbeitung dieses Satzes zurückzuführen. Daß derselbe seine eigene Geschichte gehabt hat, aus der Partitur des ganzen Werkes losgelöst und — wahrscheinlich in veränderter Gestalt — wieder in dieselbe eingefügt wurde, darf man wohl aus dem Befund der Originalhandschrift[2] schließen. Somit dürfte die Annahme gerechtfertigt sein, daß Mozart die Motette „Benedictus sit Deus" gleichzeitig mit der Messe K.-V. 66 für die Primiz des P. Dominicus Hagenauer im Herbst 1769 komponiert hat. Stilistisch stehen sich die beiden Werke merklich nahe. Das haben auch Wyzewa und St.-Foix betont[3].

Der erste Chor des Offertoriums hat die Form eines Sonatensatzes mit kurzer Durchführung, einer Form, die Mozart schon in seiner Kirchenmusik für Kyrie und Dona nobis pacem der Wiener Waisenhausmesse (K.-V. 139) benutzt hatte. Bei „unigenitusque Dei filius" imitieren Ober- und Unterstimmen einander in paarweiser Führung und greifen damit eine Manier auf, die besonders in der P. Dominicus-Messe auffällig hervortrat. In der Interpretation der Textworte zeigt der erste Chor einen feinsinnigen Zug, der wohl dem Einfluß Leopold Mozarts zuzuschreiben ist. Eingangs des Satzes werden Vater, Sohn und hl. Geist durch die Verschiedenheit der musikalischen Motive als von einander verschiedene Personen charakterisiert; in der Durchführung dagegen erhalten alle drei in einer absteigenden Sequenz dasselbe Thema gleichsam als Symbol der Einheit ihres Wesens.

Der Solo-Mittelsatz hat die zweiteilige Arienform, die ziemlich frei behandelt ist. Eigentlich ist es nur das in der Mitte des Satzes in der Dominante, am Ende desselben in der Tonika auftretende Ritornell, sowie ein mehrfach wiederholtes, die Cäsuren der vokalen Melodie ausfüllendes Triolenmotiv des Orchesters, was die beiden Teile der Arie zu einem organischen Ganzen verschmilzt. Das Ritornell selbst wieder knüpft an Takt 8—11 des Instrumentalvorspiels an. In ihrem Gesamtaufbau ist die nicht eben tief empfundene, aber anmutige und mit verhältnismäßig reichem Koloraturenschmuck ausgestattete Arie dem „Quoniam tu solus sanctus" und „Et in Spiritum sanctum" der P. Dominicus-Messe sehr ähnlich.

---

[1] Psalm 65, V. 13. Demselben Psalm 65 ist auch der Text des Chorschlußsatzes entnommen.

[2] Siehe die Beschreibung des Autographs in Köchels Chronolog.-themat. Verzeichnis, 1. Aufl. S. 119.

[3] le style du morceau . . . se rattache encore un peu à la manière salzbourgeoise des messes de l'année précédente. — — les deux choeurs ou l'influence nouvelle des maîtres italiens ne prévaut pas encore entièrement sur les habitudes rapportées de Salzbourg. A. a. O., S. 286.

Das eigenartigste Stück der ganzen Motette ist der abschließende Chorsatz. In ihm wechseln kurze vierstimmige Phrasen von modernem Zuschnitt mit der Melodie des 8. Psalmtones, die nach einander von Sopran, Tenor, Baß und Alt, dreimal in c, das letzte Mal nach Moll gewendet in a vorgetragen und von unisonem Laufwerk der Geigen (bei den Oberstimmen) oder Bratschen und Bässe (bei den Unterstimmen) begleitet wird. Wegen der Verwendung der Choralweise mit Wyzewa und St. Foix auf eine Beeinflussung des jungen Mozart durch den in Mailand gehörten Ambrosianischen Gesang zu schließen[1], ist jedoch gänzlich verfehlt. Die Psalmtöne konnte der Knabe auch in Salzburg kennen lernen. Sie aber zur figuralen Komposition von Psalmtexten zu verwenden, lag nahe genug. In dem abschließenden Chorsatz des früher irrtümlich als Komposition Wolfgangs angesehenen Offertorium sub exposito venerabili „Convertentur sedentes" (K.-V. 177 und 342) hat Leopold Mozart in allen Stimmen unisono den 5. Psalmton durchgeführt[2]. Auch in der Doxologie von Wolfgangs „De profundis" (K.-V. 93) ist die Weise des 5. Psalmtons benutzt. In künstlerisch verfeinerter Stimmverflechtung tritt der tonus peregrinus in der Schluß-lauda der „Betulia liberata" (K.-V. 118) und der 3. Choralton in dem Magnificat in C dur (K.-V. 193) auf[3]. Noch am 4. Oktober 1777 schreibt Leopold Mozart seinem in München weilenden Sohne: „Ich schlüsse hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich, und vielleicht gar nothwendig seyn können; man muß alles wissen[4]".

10. Te Deum für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel. K.-V. 141. Krit. Ges.-Ausg. Serie III, Nr. 13.

Noch in seiner Großwardeiner Zeit, am 1. April 1760, vollendete Michael Haydn ein Te Deum, dessen Original-Manuskript sich gegenwärtig in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek befindet[5]. An diese Komposition lehnt sich K.-V. 141 so enge an, daß man sich versucht fühlen könnte, es Wolfgang Mozart abzusprechen und Michael Haydn zuzuschreiben, zumal da ein Autograph des Mozartschen Stückes nicht vorliegt und als erste Quelle ein alter Breitkopf & Härtelscher Druck gelten muß[6]. Stellenweise hat der Knabe das Werk des älteren Meisters Takt für Takt nachgezeichnet[7]. Michael Haydns Partitur hat ihm also bei der Arbeit vorgelegen. Da wir nun nicht wohl annehmen dürfen, daß er sie auf seinen Reisen mit sich geführt habe, werden wir zu der Annahme gedrängt, daß K.-V. 141 in Salzburg entstanden ist, und zwar, wie Wyzewa und St. Foix richtig hervorheben[8], höchst wahrscheinlich vor dem ersten

[1] W. A. Mozart, Bd. I, S. 286.

[2] Vgl. Otto Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 318 und Max Seiffert in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, IX. Jahrg., 2. Bd., S. XXXIX.

[3] Vgl. Otto Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 227 f. u. S. 316.

[4] Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts usw., Bd. III, S. 205.

[5] Ms. 463. — Soweit es für unsere Zwecke in Betracht kommt, wiedergegeben in Beilage V.

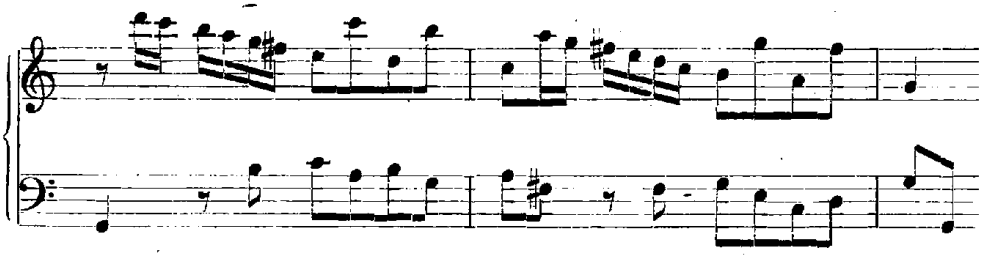
[6] Nachfragen nach diesem alten Druck und seiner Vorlage bei der Firma Breitkopf & Härtel blieben ohne befriedigende Antwort.

[7] Wyzewa und St.-Foix (W. A. Mozart, Bd. I, S. 264) bringen das Mozartsche Te Deum in Zusammenhang mit dem irrigerweise ins Jahr 1767 verlegten ersten Te Deum Joseph Haydns (komponiert zu Eisenstadt im Jahre 1764. Vgl. darüber C. F. Pohl, Joseph Haydn, Berlin 1875, Bd. I, 1, S. 242 und 362). Tatsächlich zeigt es auch mit diesem eine gewisse Verwandtschaft, die jedoch angesichts der zahlreichen Berührungspunkte mit Michael Haydns Werk kaum in Betracht kommt.

[8] W. A. Mozart, Bd. I, S. 263.

Aufenthalt in Italien, weil die nach demselben entstandenen Kirchenkompositionen die dort übliche übliche längere Instrumentaleinleitung aufweisen. Für welche Gelegenheit Mozarts Te Deum geschrieben wurde, läßt sich wohl nicht mehr ermitteln. Eine immer wieder weitererzählte[1] Anekdote, die auf Rochlitz' Erinnerungen[2] zurückgeht, will wissen, es sei vom 14jährigen Knaben im Auftrage der Kaiserin Maria Theresia geschaffen worden.

Die viersätzige Anlage — Allegro C, Adagio C, Allegro 3/4, Fuge [Allegro] bei M. Haydn 3/4, bei Mozart ¢ — die dem ambrosianischen Hymnus bei zahlreichen Komponisten jener Zeit zu Teil ward, erinnert an die Form der Wiener Symphonie. Der erste Satz des Mozartschen Te Deum wird durch ein scharf profiliertes, rhythmisch energisches Motiv der Geigen, das an den Wendepunkten der Entwicklung sich immer wieder einstellt, kräftig zusammengehalten. Überhaupt sind die Violinen, die freilich meist unisono geführt werden, geschickt behandelt, während sie in dem Mich. Haydnschen Vorbild nicht recht klingen wollen. An dieses erinnert gleich im Anfang das fast identische „terra veneratur". Das „Tibi omnes angeli" wird in Te Deum-Kompositionen des 18. Jahrhunderts oft — so z. B. bei Händel — durch lichtes Kolorit hervorgehoben. Michael Haydn überträgt es den beiden Oberstimmen, die er von den Geigen begleiten läßt, während der Continuo pausiert. Diese Klangmischung hat Mozart ihm abgelauscht. Auch die von Michael Haydn vorgebildete Wendung zur Dominante findet sich hier bei Mozart wieder. Ferner ist das dreimalige „Sanctus" mit seinen Viertelschlägen und Halbenpausen in beiden Werken auffallend ähnlich. Bei „Pleni sunt coeli" führt Mozart das Hauptthema in seiner Originalgestalt wieder ein. Nach „majestatis gloriae tuae" folgt bei Michael Haydn das Zwischenspiel:



das wir fast gleichlautend (in F dur) bei Mozart wieder antreffen. Doch während Michael Haydn das Motiv auch nach dem Eintritt des Chores als Orchester-Ostinato noch beibehält und es bis „sancta confitetur ecclesia" durchführt, verschwindet es bei Mozart gar bald wieder. Sicherlich, um auf die Leiden der Blutzeugen anzuspielen, wendet sich der Vers „Te martyrum candidatus laudat exercitus" bei Mich. Haydn

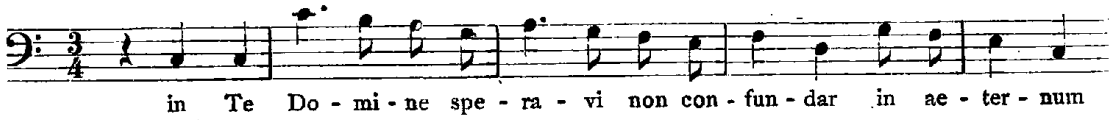
[1] Auch noch in H. Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal, 3. Aufl. Leipzig 1905, II. Abteilung, I. Bd., S. 366.

[2] „Er [Mozart] schilderte nun [während seines Aufenthaltes in Leipzig im Jahre 1789] einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte mit besonderem Interesse bey der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung — ich erinnere mich nicht, eines großen Krankenhauses, oder einer ähnlichen Stiftung, zu componieren und an der Spitze der ganzen Kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. Wie mir da war! — wie mir da war! — rief er ein Mal über das andere. Das kömmt doch all nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben — sagte er dann, ward bitter, trank viel starken Wein und sprach kein vernünftiges Wort mehr." (Allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. I, abgedruckt bei Nissen, Biographie W. A. Mozarts, S. 659 f.)

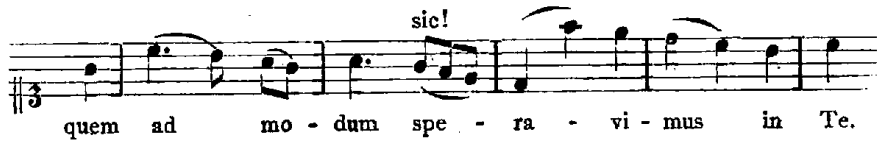
in ein schmerzlich trübes Emoll; Mozart moduliert an derselben Stelle nach amoll. Nach „Sanctum quoque paraclitum Spiritum“, wo der trinitarische Teil des Hymnus abschließt und der christologische Teil beginnt, kehrt bei Mich. Haydn vollständig, bei Mozart teilweise das oben angeführte Motiv als Zwischenspiel des Orchesters wieder. Ganz auffallend und nur durch bewußte Anlehnung des jungen Mozart an den älteren Meister erklärlich ist die Übereinstimmung in der Deklamation des Textes wenigstens nach der rhythmischen Seite hin von „Tu rex gloriae Christe“ ab bis ungefähr zum Schlusse des Allegro-Satzes. Dieser bringt bei Michael Haydn wie bei Mozart eine mit „Tu ad dexteram Dei sedes“ einsetzende Reprise des Eingangsthemas.

Unter Mich. Haydns Einfluß steht auch unverkennbar das stark modulierende, ausdrucksvolle Adagio „Te ergo quaesumus“.

Die Abhängigkeit des dritten Satzes Mozarts („Aeterna fac“) von Mich. Haydn geht zweifellos hervor aus der Ähnlichkeit aller Motive, die sich stellenweise („haereditati tuae“ fast bis zur Identität steigert, sowie aus dem formalen Bau des ganzen Abschnittes. Michael Haydn gliedert denselben in drei Teile, indem er nach „haereditati tuae“) ein Zwischenspiel des Orchesters in der Oberdominante einschaltet, dasselbe nach „et in saeculum saeculi“ in der Unterdominante wiederholt und bei „quemadmodum speravimus in Te“, in die Tonika versetzt, auch den Vokalsatz in seinen Bann ziehen läßt. Es ist nun interessant zu beobachten, wie der Knabe sich diese vortrefflich abgewogene Disposition zu eigen macht und sie in seiner Komposition bis zum Schlusse getreu durchführt, obwohl das Motiv seines Zwischenspiels, das ihm anscheinend aus der Erinnerung an das Thema der Michael Haydnschen Schlußfuge:



erwachsen ist, sich zur Deklamation der Textworte:



nicht recht eignet.

Der Schlußvers des Hymnus „In te Domine speravi, non confundar in aeternum“ ist dem Brauche der Zeit entsprechend einer lang ausgesponnenen Fuge zu Grunde gelegt. Aber während Michael Haydn eine einfache Fuge wählt, hat sich der junge Mozart für eine Doppelfuge entschieden, der man nach Themenmaterial und Entwicklung hin Kraft und Schwung nicht absprechen wird.

Wenn sich der geniale Knabe auch in der Anlage seines Te Deum eng an eine fremde Komposition anlehnte, so hat er doch durch die Fülle seiner Phantasie sein Vorbild, das ja freilich auch nur die Schöpfung eines Anfängers, nicht schon eines gereiften Meisters war, weit übertroffen. Namentlich fesselt er durch den Reichtum der Harmonie, während Michael Haydns Werk gerade durch die Dürftigkeit der Modulation etwas trocken erscheint.

Schlußwort

Wenn auch besonders unter dem Einfluß der neapolitanischen Schule während des 18. Jahrhunderts hauptsächlich die von obligat geführten Instrumenten begleitete Kirchenmusik gepflegt wurde, so war doch die kirchliche a cappella-Musik nicht völlig abgestorben[1]. Ihr Fortleben war schon durch die liturgische Praxis bedingt, die vielerorts während der Advents- und Fastenzeit den Gebrauch der Instrumente ausschloß oder wenigstens einschränkte[2]. Zudem wurde das Studium des strengen a cappella-Stils, wie es schon aus der weiten Verbreitung des ganz in Palestrinas Kunst verankerten Fuxschen Gradus ad Parnassum hervorgeht, als unerläßlich für den höher strebenden Komponisten erachtet. Daher kommt es, daß viele führende Meister der Zeit in ihrem kirchenmusikalischem Schaffen ein Doppelantlitz zeigen, daß die Scarlatti, Durante, Lotti, Caldara, Fux, Hasse, Eberlin und noch Michael Haydn und Luigi Cherubini neben Instrumentalmessen und -motetten modernen Stils geistliche Gesangwerke in einem Stile schrieben, der zwar besonders in harmonischer Beziehung (Emanzipation von den Kirchentonarten, Chroma) weiterentwickelt ist, auch wohl die Unterstützung des Chores durch die Orgel oder andere, im Einklang mit den Singstimmen geführte Instrumente vorsieht, aber doch seinem Wesen nach in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts wurzelt[3]. Nicht selten leben in diesen a cappella-

---

[1] Vgl. R. Hohenemser, Luigi Cherubini, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1913, S. 3. — Im Jahre 1733 wurde bei der kaiserlichen Hofkapelle in Wien der „vermög guten Fundaments hierzu sonderbar taugliche" sizilianische Priester Matteo Palotta eigens als Komponist für Gesangwerke ohne Begleitung angestellt. S. L. von Köchel, Joh. Jos. Fux, Wien 1872, S. 439.

[2] Wie Joh. Jos. Fux berichtet, war die a cappella-Musik „ohne Orgel und andere Instrumente, bloß mit Singstimmen" „noch in den meisten Cathedralkirchen gebräuchlich und am Kayserlichen Hof zur Fastenzeit, aus besonderer Andacht unseres allerdurchlauchtigsten Monarchen und Ehrerbietung gegen Gott." Gradus ad Parnassum, Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt von Lorenz Mizlern, Leipzig 1742, S. 183. Auch P. Meinrad Spieß bezeugt, daß „in Advent- und Fasten-Zeiten nicht ohne große Devotion und innerlichen Trost, Freud und Auferbauung" mit dem alten Brauch des unbegleiteten mehrstimmigen Gesanges „immer continuirt wird". Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Augsburg 1746, S. 161. Wie aus mehreren Kompositionen Eberlins (darunter eine Missa ex D♭ in Contrapuncto a 4 vocibus, organo et violono pro Dmñica 2da Quadragesim. Hof- und Staatsbibl. München, Ms. 297) erhellt, scheint man zu seiner Zeit in Salzburg während der Fastenzeit den Chor durch Baß und Orgel gestützt zu haben. Michael Haydn läßt in den Advents- und Fastengradualien auch die Violinen mit den beiden Oberstimmen im Einklang mitgehen. (S. Klafsky, Mich. Haydn als Kirchenkomponist, S. 20.) In einer 6-stimmigen Missa a cappella Joh. Adolf Hasses (K. K. Hofbibliothek Wien Ms. 17318) werden 1 Cornett, 2 Trombonen, 1 Fagott, 1 Violone und Generalbaß zur Begleitung herangezogen, ohne indes irgendwie selbständig hervorzutreten (S. Walther Müller, Joh. Adolf Hasse als Kirchenkomponist, S. 79 und 155). Wie im 17. so ist auch noch im 18. Jahrhundert der Begriff des a cappella schwankend; wesentlich ist ihm nur die durchaus vokale Satztechnik und der Ausschluß einer obligaten Führung der Instrumente.

[3] Über die kirchlichen a cappella-Kompositionen Scarlattis vgl. E. Dent, A. Scarlatti, his life and works. London 1905; sowie K. Weinmann, Geschichte der kathol. Kirchenmusik, 2. Aufl. Kempten und München 1913, S. 152 f. — Über Durantes Werke im strengen Stil siehe Weinmann a. a. O., S. 154. — A cappella-Kompositionen von Lotti findet man u. a. bei St. Lück, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche, 2. Aufl. Leipzig 1884. — Von Caldara liegt eine 4-stimmige „Missa artificiosissimae compositionis in contrapuncto canonico sub duplici canone, inverso, contrario et cancrizante" in der Santini-Bibliothek in Münster i. W. (s. Jos. Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibl. des Abbate Fortunato Santini, Düsseldorf ohne Jahr, S. 175. — Über Fux' zahlreiche und bedeutende Schöpfungen im strengen Stil vgl. L. v. Köchel, Joh. Jos. Fux, Wien 1872, Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 2. Abteilung, 1. Bd., 2. Aufl. Leipzig 1905, S. 175 ff. und Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 1 und 3. Leipzig und Wien 1894 und 1895. — Über eine Missa a cappella Hasses siehe oben Anm. 2. J. Mantuani zieht in seinem Katalog der Wiener Musikhand-

Kompositionen sogar die altniederländischen Canonkünste wieder auf. Manche von ihnen sind anscheinend geschrieben worden, um nach beendigter „Lehrzeit" von ihres Autors kontrapunktischer Durchbildung Zeugnis abzulegen, so z. B. eine ernste, gehaltvolle Messe des 26jährigen Eberlin[1], in der das Benedictus mit einem „Canon cancrizans", das Agnus Dei mit einem „Canon Subdiapente et subdiapason" paradiert und das Crucifixus des Credo im Tenor feinsinnigerweise den choralen Tonus lamentationis[2] als Cantus firmus bringt. — Leopold Mozart besaß den Fuxschen Gradus ad Parnassum, legte ihn auch, wie aus einem im Salzburger Mozarteum aufbewahrten Übungsheft Wolfgangs hervorgeht, dem Unterricht seines Sohnes zu Grunde[3]. Dieser kopierte sich ferner eigenhändig eine verhältnismäßig große Anzahl von a cappella-Kompositionen Eberlins und Michael Haydns, darunter auch wohl des ersteren oben erwähnte canonische Messe[4]. Doch ist der Einfluß dieser Werke und des Fuxschen Lehrbuches auf Wolfgangs kirchenmusikalisches Schaffen äußerst gering geblieben. Das einzige a cappella-Werk aus seinen frühen Knabenjahren, das kleine geistliche Madrigal „God is our Refuge", welches der Rücksichtnahme auf den konservativ gerichteten englischen Geschmack seine Eigenart verdankt, entstand schon vor den Fux-Studien. Später mögen dem jungen Mozart wohl die Unterweisungen Padre Martinis einen tieferen Einblick in die künstlerischen Werte der Vokalpolyphonie vermittelt haben. Aber auch nach seiner ersten italienischen Reise hat er keine umfangreicheren a cappella-Werke komponiert[5]. Unter seinen fünfzehn vollständigen Messen suchen wir vergebens eine Missa pro tempore Adventus oder quadragesimalis oder gar eine Missa canonica. Eine vierstimmige Missa brevis (K.-V. 115) und ein dreistimmiges Miserere (K.-V. 85) im a cappella-Stil blieben unvollendet; von einer zweiten Messe für vier Singstimmen und Orgel ist nur das Kyrie (K.-V. 221) fertig geworden. Das ist kaum ein bloßer Zufall. Einerseits war der musikalische „Traditionalismus" wohl während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon allzu sehr in der Schätzung des Publikums gesunken; andererseits fühlte sich der Knabe wohl allzustark von der modernen Kantabilität und den reicheren Ausdrucksmöglichkeiten des Orchesters angezogen.

---

schriften die Autorschaft Hasses in Zweifel, anscheinend weil er von dem Meister der Oper und der instrumentalen Kirchenmusik ein Werk strengen Stils nicht erwartet. — Von Eberlin befinden sich mehrere a cappella-Messen auf der K. Hof- und Staatsbibl. in München, Mss. 297, 298, 1287 (identisch mit 3232 p) und 3232 q. — Über Michael Haydns meist in das letzte Dezennium des 18. Jahrhunderts fallende a cappella-Messen siehe Klafsky, Mich. Haydn als Kirchenkomponist. — Cherubini komponierte in den Jahren 1778 und 1779 eine ganze Reihe von Antiphonen über Gregorianische Cantus firmi für unbegleiteten Chor. Um dieselbe Zeit begann er sein großes 8-stimmiges Credo a cappella, das er erst 1806 vollendete. Vgl. R. Hohenemser, Luigi Cherubini.

[1] Ms. 298 der K. Hof- und Staatsbibl. München (identisch mit Ms. 280, dort Missa canonica 4 voc. con organo betitelt). Die wohl autographe Partitur trägt am Schlusse den Vermerk „Fecit D. Joan. Ernestus Eberlin 1728".

[2] Eine Gesangweise im sechsten Tone, die in der katholischen Kirche für die Lektionen aus dem Propheten Jeremias in der ersten Nokturn der drei letzten Chartage gebräuchlich ist.

[3] O. Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 59 f.

[4] O. Jahn, W. A. Mozart, 4. Aufl., Bd. I, S. 270.

[5] Von kleineren a cappella-Werken sind außer der Bologneser Prüfungsarbeit „Quaerite primum regnum Dei" (K.-V. 86), dem mit diesem eng verwandten Übungsstück „Cibavit eos" über den gregorianischen Cantus firmus (K.-V. 44) und einer kanonischen Studie für 5 Soprani, dem Kyrie K.-V. 89 nur die beiden vierstimmigen Motetten „Justum deduxit" und „Adoramus te" (K.-V. 326 und 327) zu nennen.

Neben der wesentlich vokalen Polyphonie läuft in der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ein anderer ebenfalls kontrapunktischer Stil, der mehr instrumentale Melodiebildung zeigt, auch wohl dem Orchester zuweilen einen geringeren oder größeren Spielraum zu selbständiger Entfaltung gewährt. Natürlich zeigen sich zwischen den beiden Behandlungsarten mannigfache Übergänge, so daß eine scharfe Scheidung nicht immer möglich ist. Sowohl die Werke, die sich in ausgesprochen vokaler Polyphonie bewegen, wie diejenigen, die eine mehr instrumental empfundene Polyphonie aufweisen, nennt Mozart gelegentlich schlechthin „Kontrapunkte“[1]. Daß sie in der damaligen Kirchenmusik eine Sonderstellung einnehmen, läßt auch der Artikel über die Salzburger Hofmusik in Marpurgs Histor.-Kritischen Beyträgen[2] erkennen, in dem es heißt: „Von des Herrn [Leopold] Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchensachen zu merken.“ Eine durchweg in instrumental empfundener Polyphonie gehaltene mit Orchesterbegleitung ausgestattete Kirchenkomposition Wolfgang Mozarts aus der Zeit vor seinen Italienfahrten besitzen wir nicht; eine bedeutende aus seinen späteren Jahren ist die 1775 in München komponierte Motette „Misericordias Domini“, die der junge Meister vielleicht gerade wegen ihrer durchgeführten Kontrapunktik der Übersendung an Padre Martini wert erachtete[3]. In ihrer vollen Bedeutung für den Ausdruck des Religiösen hat Mozart indes die kontrapunktische Satzweise wohl erst erkannt, als er durch van Swieten mit Händels und Bachs Werken inniger vertraut worden war; und die fortschreitende Abwendung von dieser Stilrichtung hat er zweifellos im Auge, wenn er gerade damals die „Veränderung des Gusto“ in der Kirchenmusik bitter beklagt[4].

Die meisten Kirchenkompositionen aus Mozarts früher Jugend zeigen den bereits früher charakterisierten Stilus mixtus, jene eigentümliche aus teils kontrapunktischen, teils einfach akkordischen und meist mit rauschenden Geigenfiguren belebten Chorstücken und ariosen Solosätzen bestehende Mischform. In den breit ausgeführten Missae solemnes stehen die verschiedenartigen Elemente gewöhnlich schroff und unvermittelt neben einander; in dem Missae breves sind sie mehr miteinander verschmolzen. Einigemale begegnet uns in diesen kirchenmusikalischen Schöpfungen die Sonatenform mit und ohne Durchführungsteil. Die ariosen Solosätze lehnen sich im Aufbau meist an Hassesche Vorbilder an, sind aber moderner im Ausdruck. Hassesche Kirchenkompositionen dienen auch als Muster für die einheitliche Gestaltung größerer Chorsätze mittels des Orchester-Ostinatos. Neben Einflüssen Eberlins, Glucks und Händels macht sich einmal eine besonders auffallende Anlehnung an Michael Haydn bemerkbar. Auch die Führung durch den Vater ist öfters deutlich zu spüren. Das Eigenste gibt Wolfgang Mozart wohl in schlicht homophonen langsamen Chorsätzen, die hauptsächlich durch die Kraft und Kühnheit ihrer Harmonik wirken, wie z. B. das „Qui tollis“ der kleinen C moll-Messe.

[1] Vgl. den Brief an seinen Vater vom 4. Januar 1783 (Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, Bd. II, S. 208).

[2] A. a. O. III, 183 ff.

[3] Wohl bedient sich der junge Mozart des kontrapunktischen Stils in einzelnen Abschnitten oder selbständigen Sätzen umfangreicherer Kirchenwerke wie z. B. in den Schlußfugen des Gloria und Credo seiner Messen und im Psalm „Laudate pueri“ seiner Vespern. Aber er folgt darin nur der Forderung der Konvention.

[4] Brief an den Vater vom 12. April 1783 (Schiedermair, Die Briefe W. A. Wozarts, Bd. II, S. 220).

Der liturgische Text ist seinem Wortlaute nach in Mozarts ersten Messen im allgemeinen korrekt wiedergegeben. In der P. Dominicus-Messe sind die dem celebrierenden Priester vorbehaltenen Intonationsworte des Gloria, in der kleinen Cmoll-Messe die des Gloria und Credo der freieren Auffassung der Zeit entsprechend mitkomponiert. Im Sanctus der Missa brevis in Gdur hat Wolfgang wohl versehentlich das „Osanna in excelsis" auch zwischen „Dominus Deus Sabaoth" und „Pleni sunt coeli et terra" eingeschoben. Im Credo der Missa brevis in Dmoll findet sich stellenweise eine aus dem Streben nach möglichster Kürze hervorgegangene Textvermengung. Mit Rücksicht auf die musikalische Formbildung erfahren einige Teile des Textes eine ihrer Bedeutung und dem Geiste der Liturgie nicht entsprechende weitläufige Behandlung, so die in den Missae solemnes zu langen Fugen verarbeiteten Schlußworte des Gloria und Credo und in allen Messen das in seiner ungebundenen Fröhlichkeit auch den Sinn der Friedensbitte völlig umbiegende „Dona nobis pacem". Auch die von Mozart wie von vielen Komponisten seiner Zeit beliebte, mit der französischen Ouvertüre sich berührende Gliederung das Kyrie in einen einleitenden spannenden Adagio- und einen umfangreicheren fröhlichen Allegro-Satz tut sowohl dem Gehalt als der dreiteiligen Form des zu Grunde liegenden Textes Gewalt an. Wie in der neapolitanischen Oper so muß auch in der mit ihr verwandten Kirchenmusik eben über dem Interesse an der absoluten Musik die Rücksichtnahme auf den Text nicht selten zurückstehen.

Mißt man den liturgischen Wert einer Kirchenkomposition an ihrer inneren Verwandtschaft mit dem Gregorianischen Choral — wie dies von autoritativer kirchlicher Seite öfters, namentlich durch das Motu proprio Papst Pius' X. vom 22. November 1903 geschehen ist[1] — so fällt das Urteil über Mozarts Werke natürlich sehr ungünstig aus. Aber auch wenn man einen weitherzigeren Maßstab anlegt und lediglich im Einklang mit dem oben erwähnten Motu proprio Papst Pius' X. von der Kirchenmusik neben künstlerischer Qualität und „Universalität" „Heiligkeit" und Ausschluß alles Profanen, namentlich aller Reminiszenzen an Theatermotive fordert, müssen sie in ihrem liturgischen Werte Palestrinas Kunst zweifellos den Vortritt lassen. Ihre rein musikalische Bedeutung wird freilich dadurch nicht im geringsten berührt.

Die Reisen nach Italien bedeuteten auch für die Kirchenmusik des jungen Mozart eine weitere Phase der Entwicklung. Zumal der anregende Verkehr mit Padre

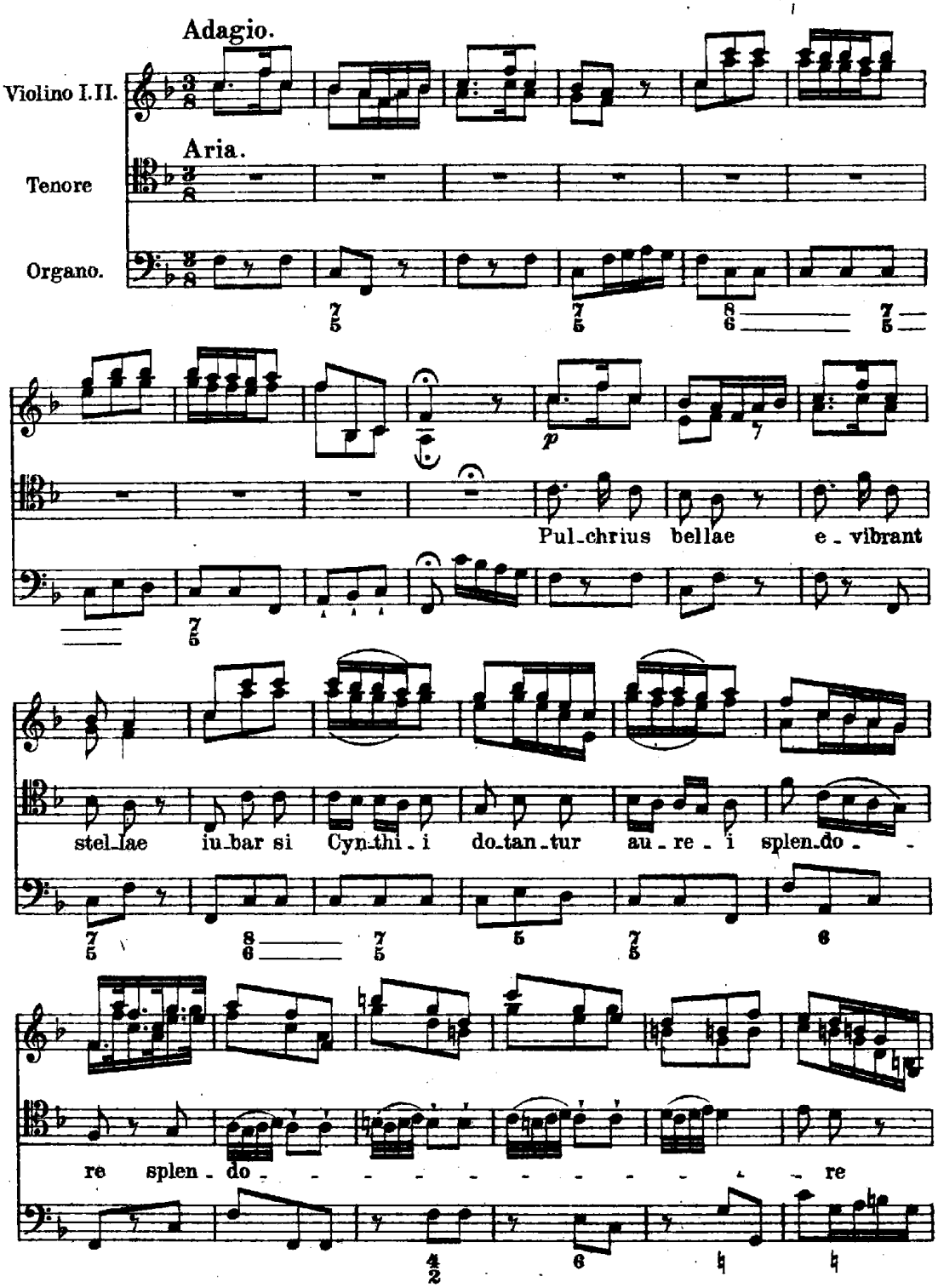
[1] Bischof Valentin von Regensburg erklärte am 16. April 1857: „Der gregorianische Gesang muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben und gibt demnach auch allein den Maßstab für richtige Beurteilung derselben. Eine Musik ist um so weniger geeignet zum kirchlichen Gebrauche, je mehr sie sich von seinem Inhalt und Charakter entfernt und jener Weise sich nähert, die auch bei den Festlichkeiten und Vergnügungen der Welt im Gebrauch ist." — Bischof Leonhard von Basel verordnete am 20. August 1892: „Eine Komposition ist um so kirchlicher, je mehr sie vom Geiste und Charakter des gregorianischen Chorals, dieses wahren und eigentlichen Kirchengesanges, dieser kirchenmusikalischen Norm, durchdrungen und getragen ist." Angeführt bei Paul Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. 4. Aufl. Regensburg 1797. S. 156 ff. Auf demselben Standpunkte stand Dr. Franz Witt, der Gründer des deutschen Cäcilienvereins. Vgl. seinen Aufsatz „Mozarts Missa brevis in B" im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1889.

Das Motu proprio Pius' X. sagt (unter Nr. 3): „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich im Aufbau, im Geiste und im Geschmack der gregorianischen Melodie nähert, und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, je mehr sie von diesem höchsten Vorbilde verschieden ist."

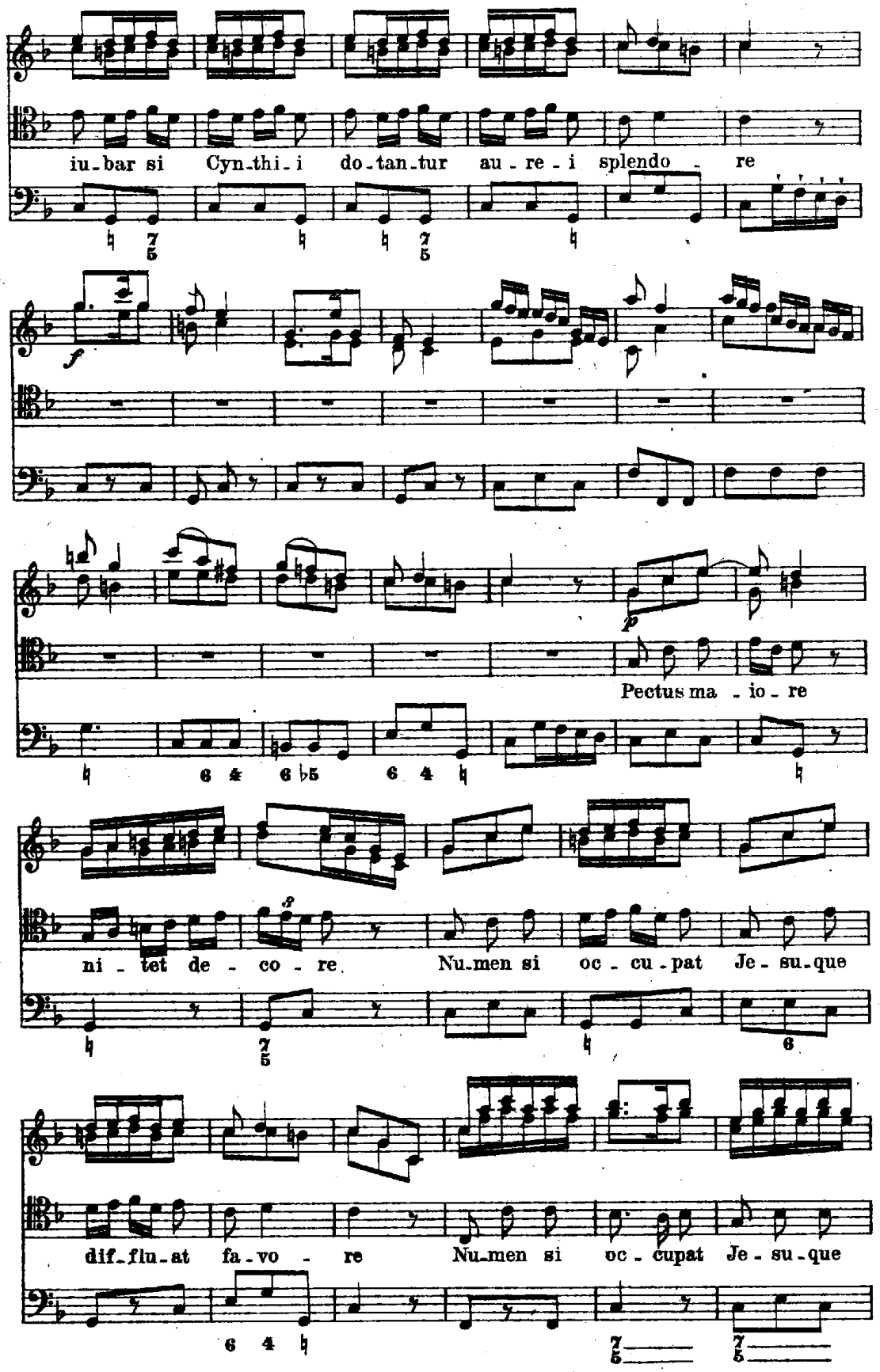
Martini hat auf dieses Schaffengebiet bedeutsam eingewirkt. Doch dürften Wyzewa und St. Foix dem Bologneser Aufenthalt eine zu große Wichtigkeit für das innere Wachstum der Mozartschen Kunst beigemessen haben.

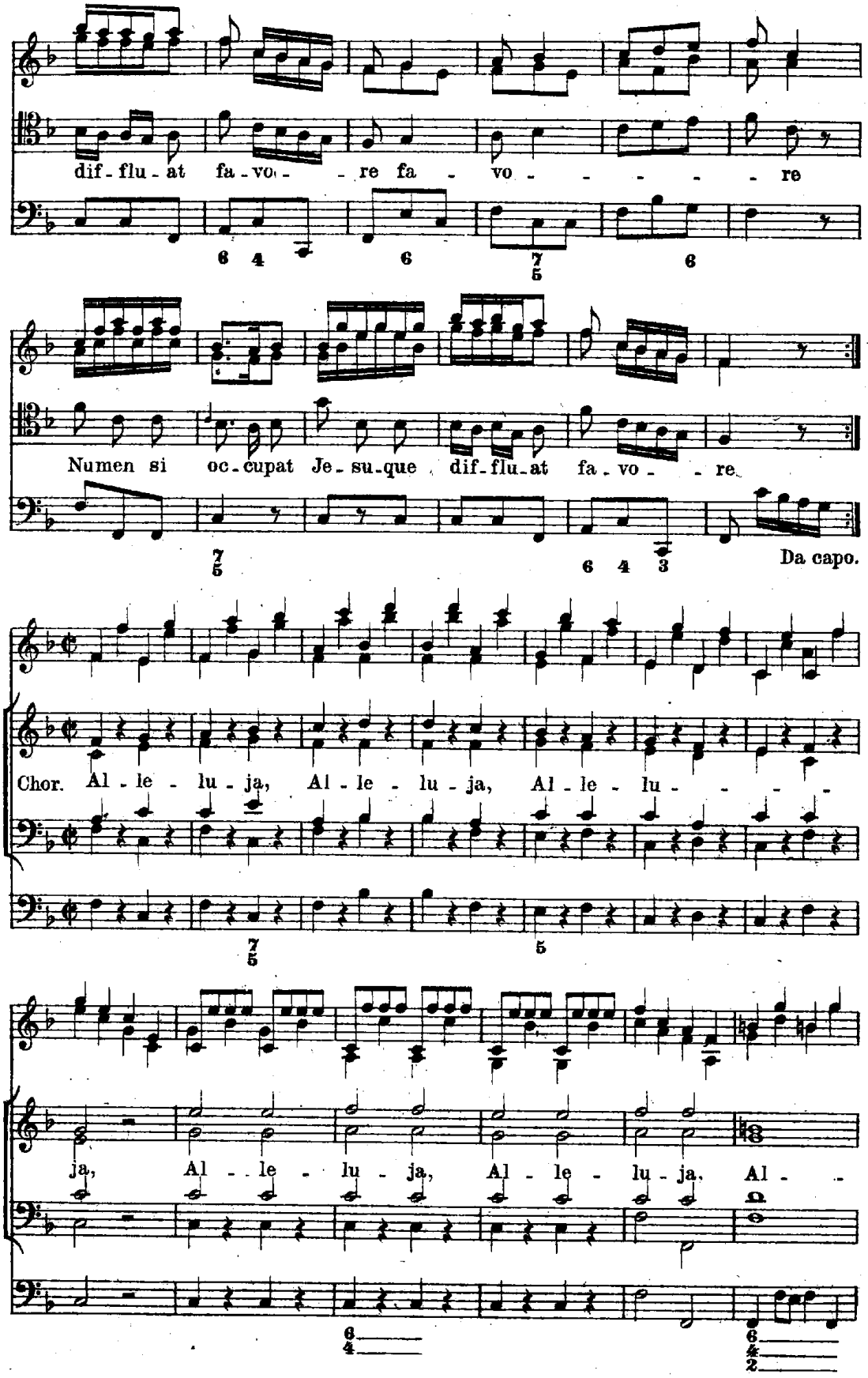
Die Heimkehr Mozarts von seiner zweiten Reise nach Italien fiel zusammen mit dem Tode des Erzbischofs Sigismund von Schrattenbach († 16. Dezember 1777). Sein Nachfolger Hieronymus von Colloredo, ein herrischer Charakter, verlangte von dem Kirchenkomponisten Mozart eine sehr weitgehende Rücksichtnahme auf seinen persönlichen Geschmack. Vor allem war äußerste Kürze geboten. Doch sollte Glanz und Pracht nicht fehlen. Ausgeführte Fugen und eigentlicher Sologesang wurden verbannt. So vollzieht sich denn zumal in der Messenkomposition Mozarts jetzt ein auffallender Stilwandel, der mit der Trinitatis-Messe des Jahres 1773 einsetzt und bis zum Jahre 1780 fortschreitet.

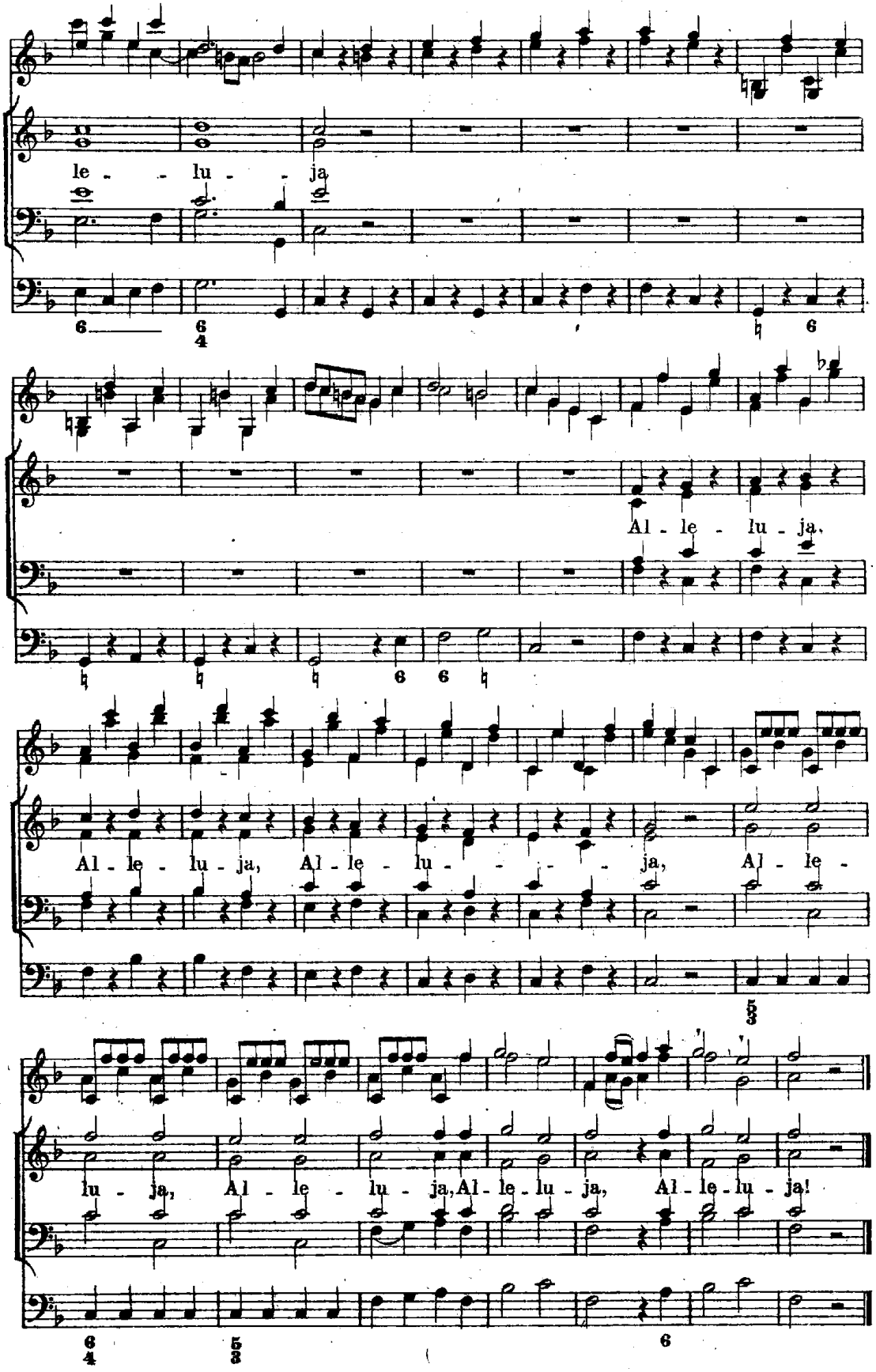
Beilage I. II. Offertorium. Pro omni tempore aus Marian Königspergers op. II. Philomela / suaviter decantans / laudes divinas / sive / VIII Offertoria pro omni tempore / et variis Solemnitatibus etc.



Stimmen in der Staatsbibliothek in München Mus. Pr. 91. Die Stimmen der beiden F-Hörner fehlen.

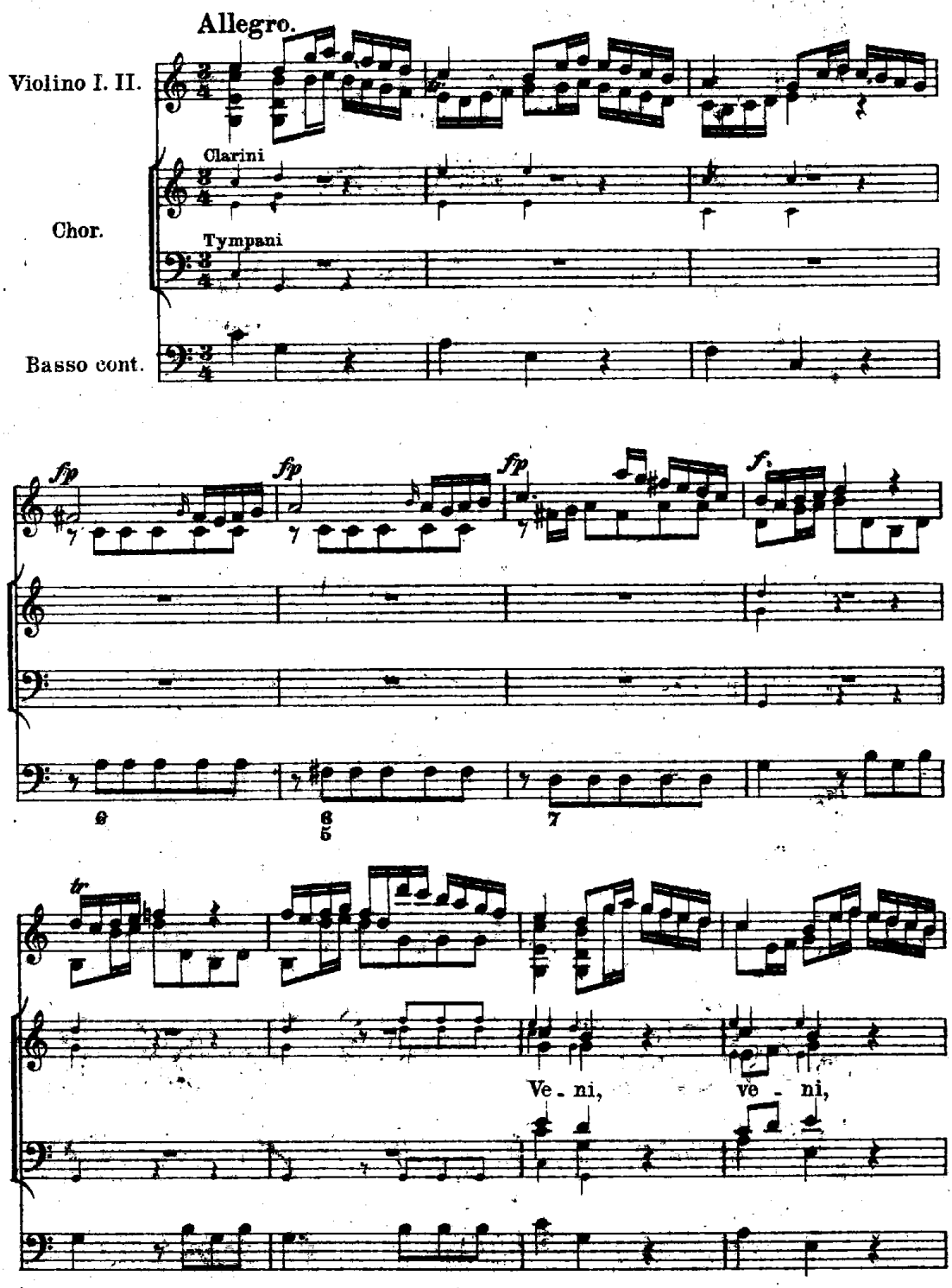

iu-bar si Cyn-thi-i do-tan-tur au-re-i splendo-re
Pectus ma-io-re
ni-tet de-co-re. Nu-men si oc-cu-pat Je-su-que
dif-flu-at fa-vo-re Nu-men si oc-cupat Je-su-que


dif - flu - at fa - vo - - re fa - vo - - - - - re
Numen si oc - cupat Je - su - que dif - flu - at fa - vo - - re.
Da capo.
Chor. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - -
ja, Al - - le - lu - ja, Al - le - lu - ja. Al - -

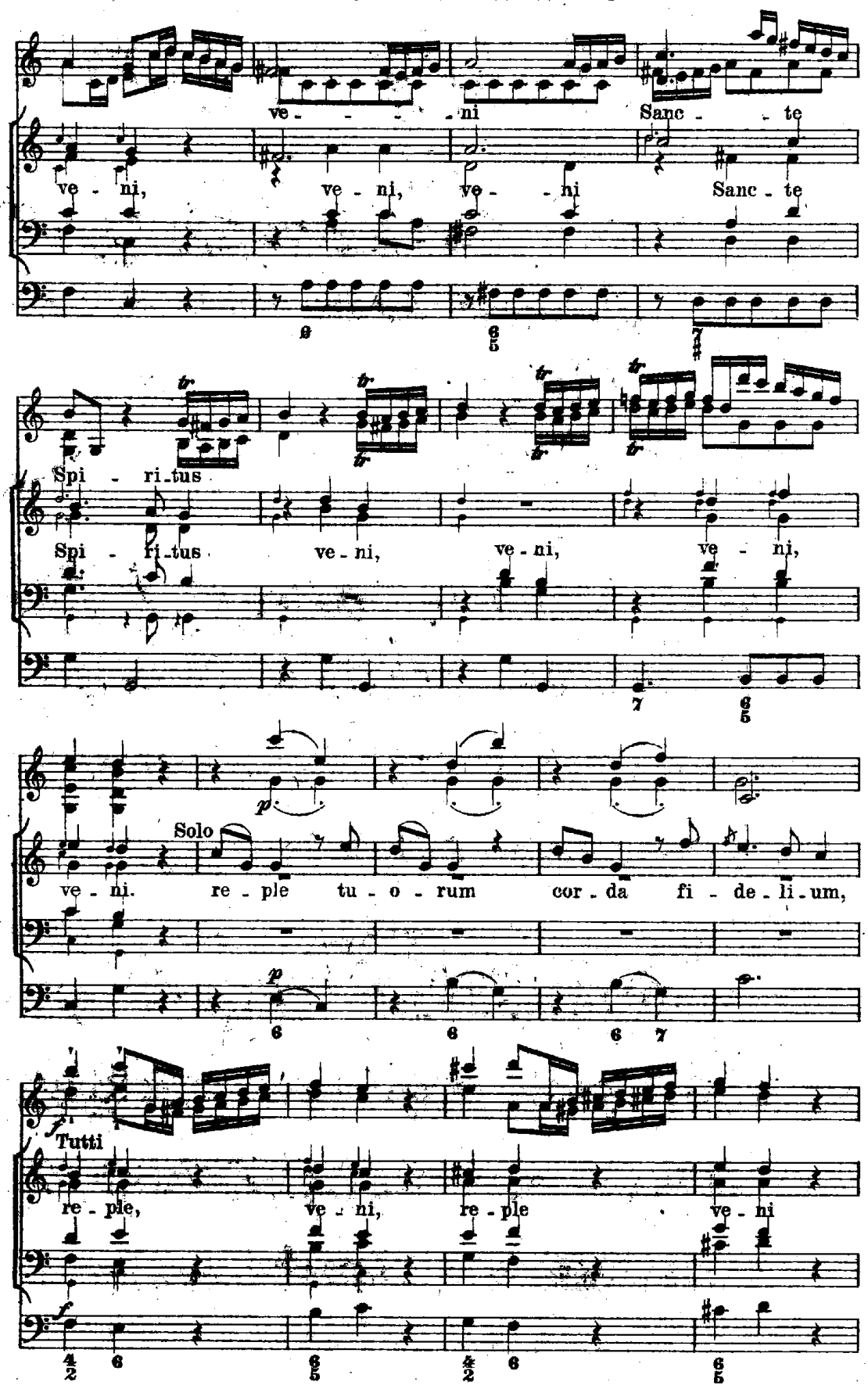

le - - lu - - ja
Al - le - lu - ja,
Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - - - ja, Al - le -
lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!

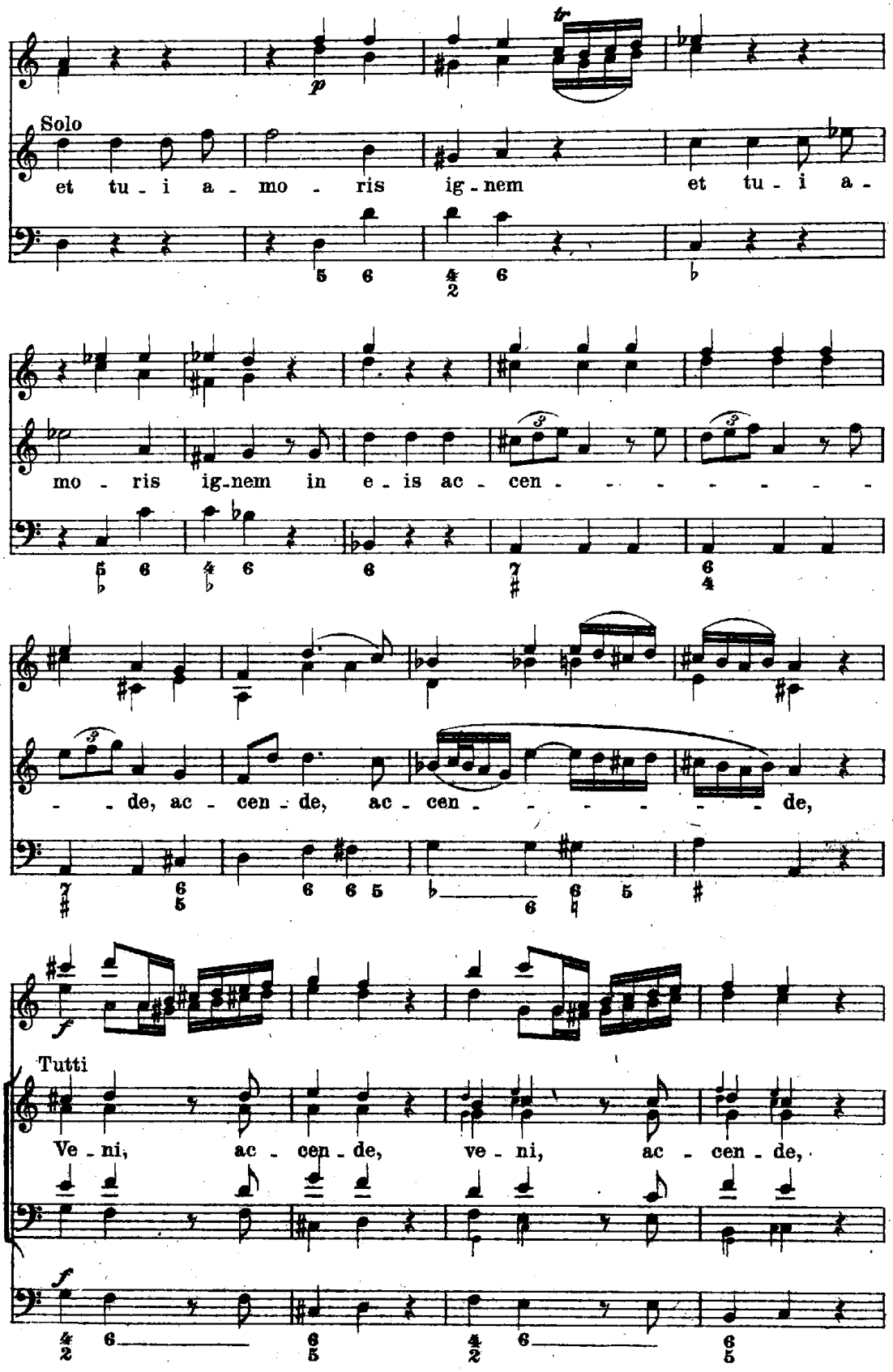
Beilage II.

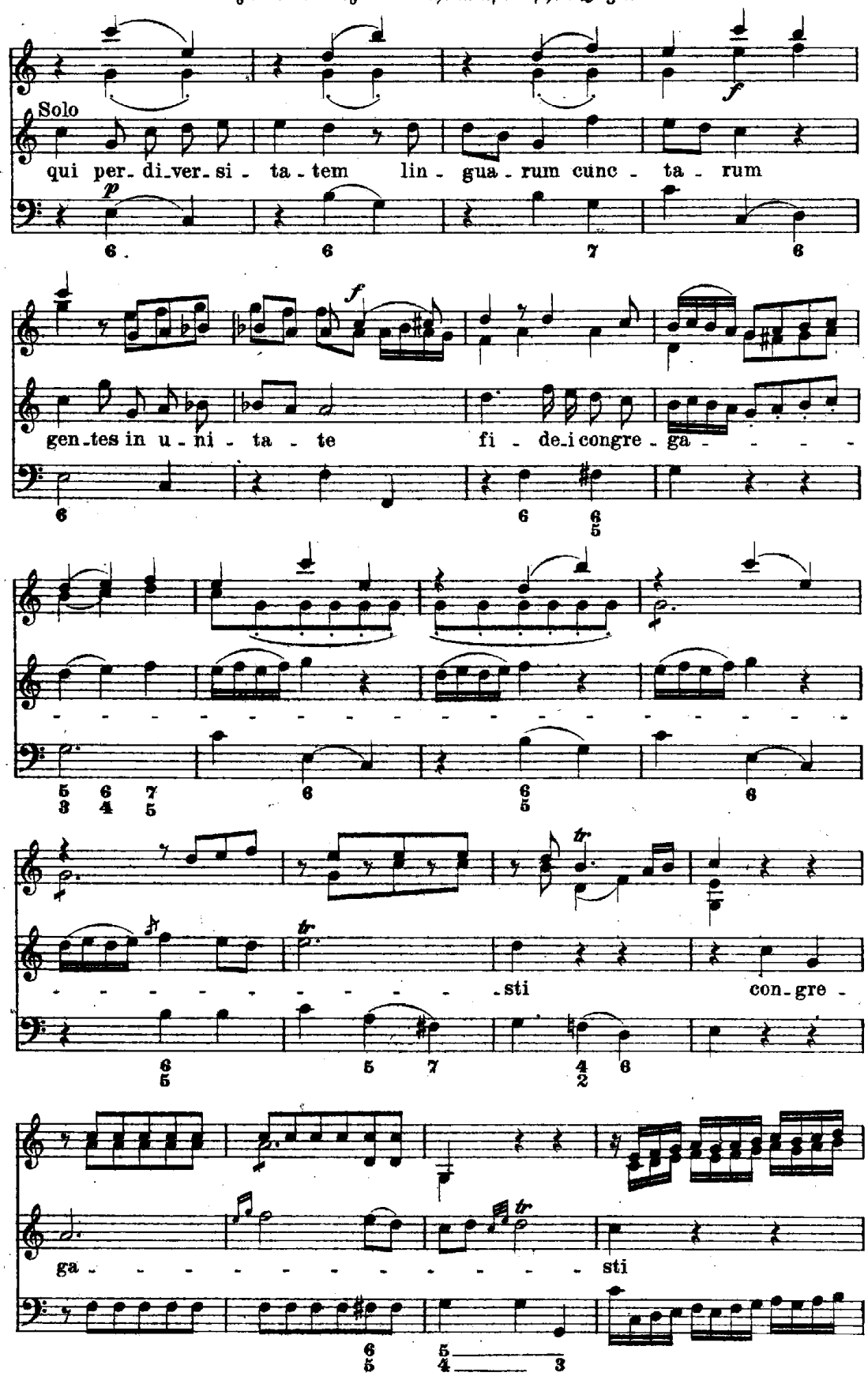
Veni Sancte Spiritus a 4 Voc: Canto, Alto, Tenore. Basso, Due Violini, Due Clarini Tympani ed Organo (con Violone) di Sig. Leopoldo Mozart.

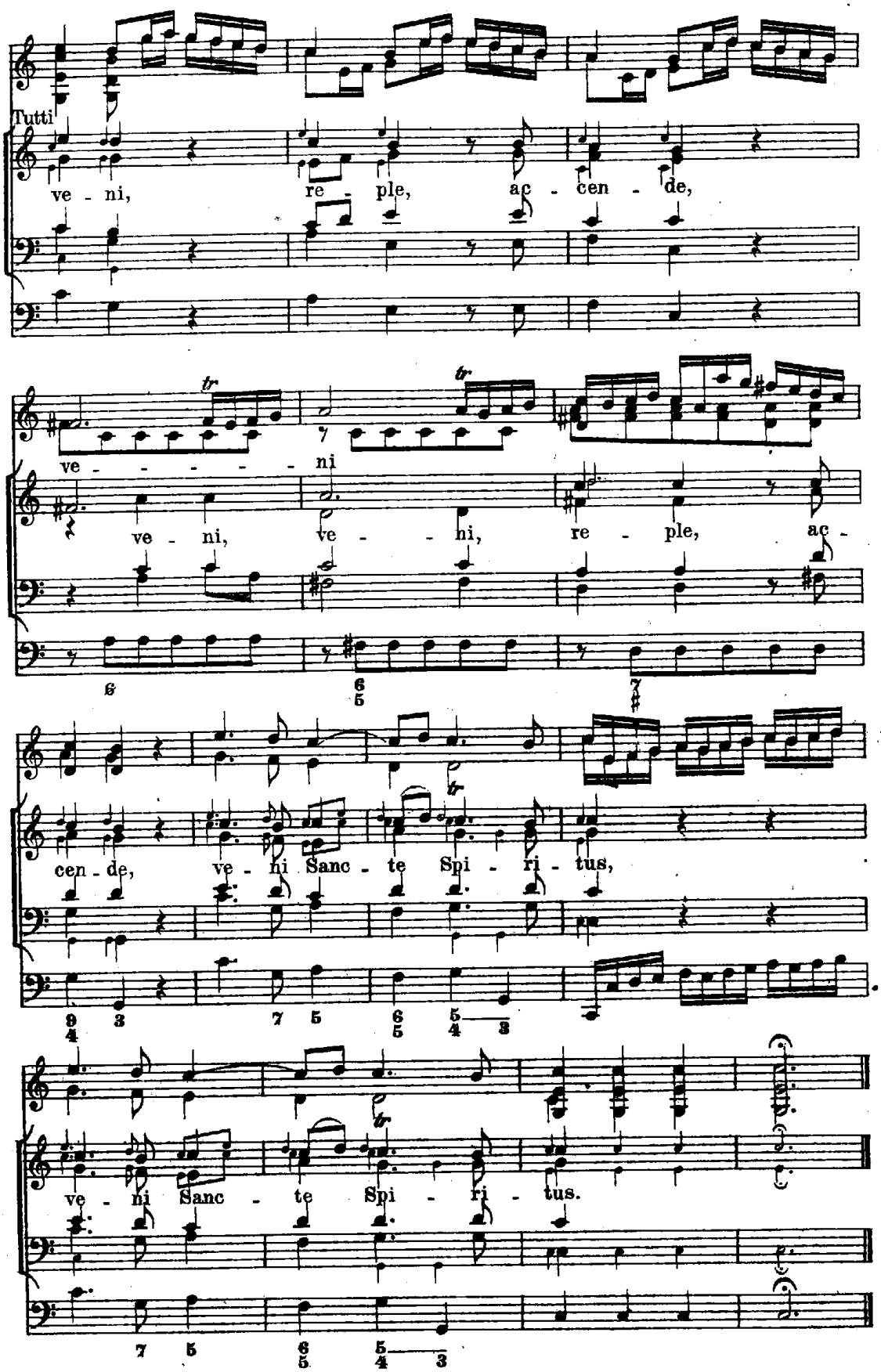


Stimmen im Stiftschor von St. Peter in Salzburg.

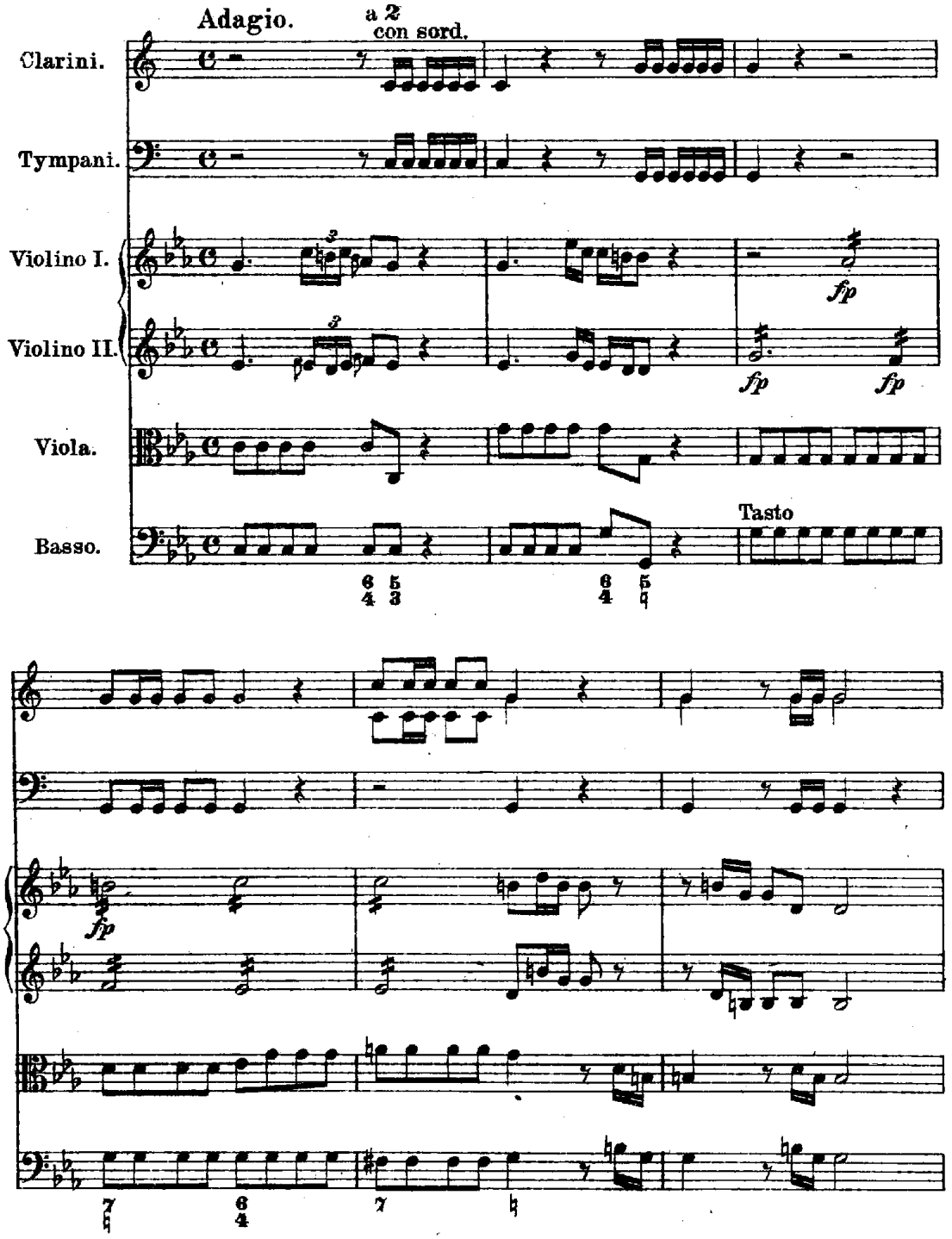

ve - - - - ni Sanc - - te
ve - ni, ve - ni, ve - - ni Sanc - te
Spi - ri - tus
Spi - ri - tus ve - ni, ve - ni, ve - ni,
Solo
ve - ni. re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um,
Tutti
re - ple, ve - ni, re - ple ve - ni


Solo
et tu - i a - mo - ris ig - nem et tu - i a -
mo - ris ig - nem in e - is ac - cen - - - - - - - -
- - de, ac - cen - de, ac - cen - - - - - - de,
Tutti
Ve - ni, ac - cen - de, ve - ni, ac - cen - de,

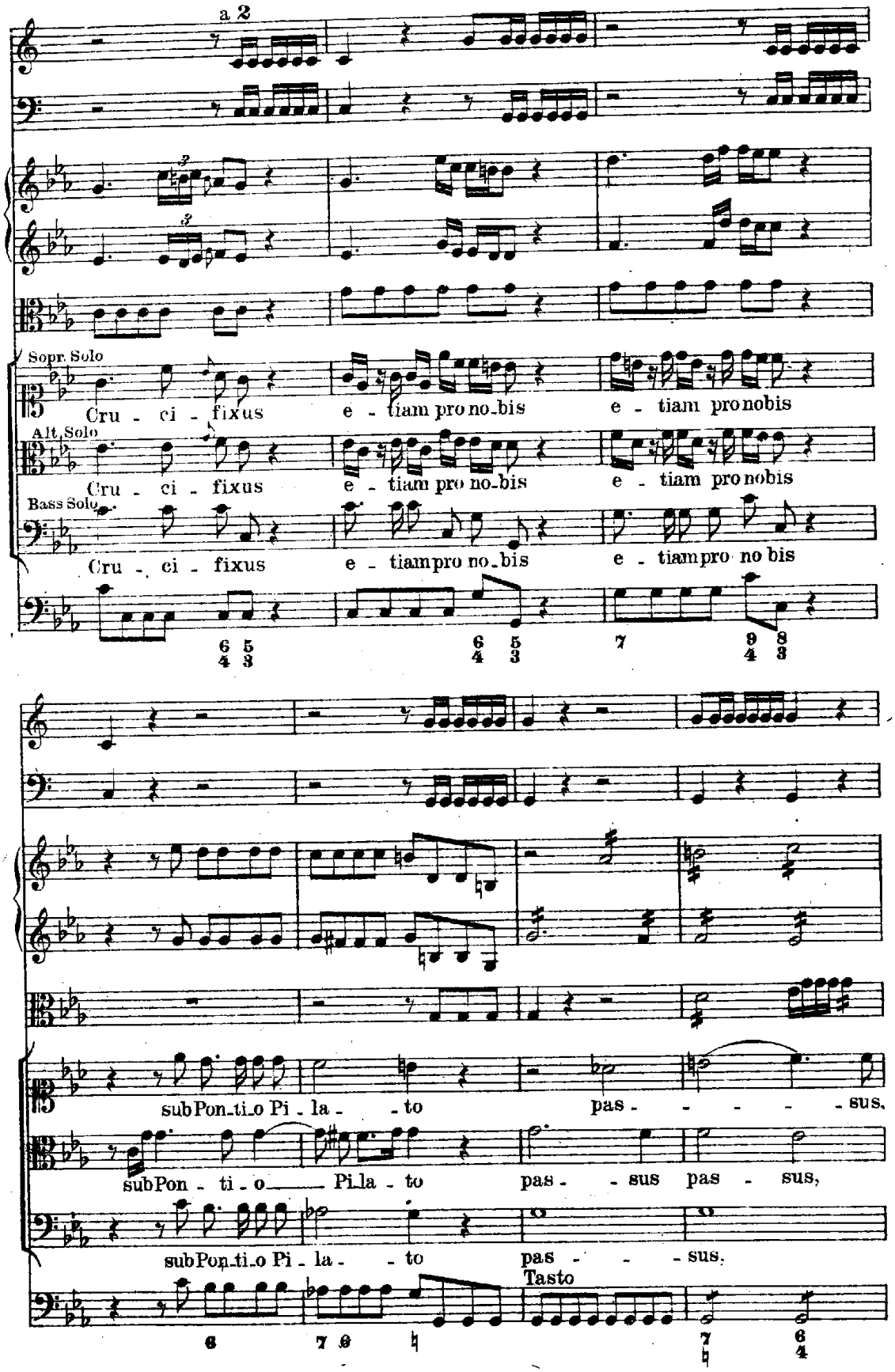

Solo
qui per_di_ver_si - ta - tem lin - gua - rum cunc - ta - rum
gen_tes in u - ni - ta - te fi - de_i congre - ga - - - -
- -
- - - - - - - - - - sti con_gre -
ga - - - - - - - - - - - - sti

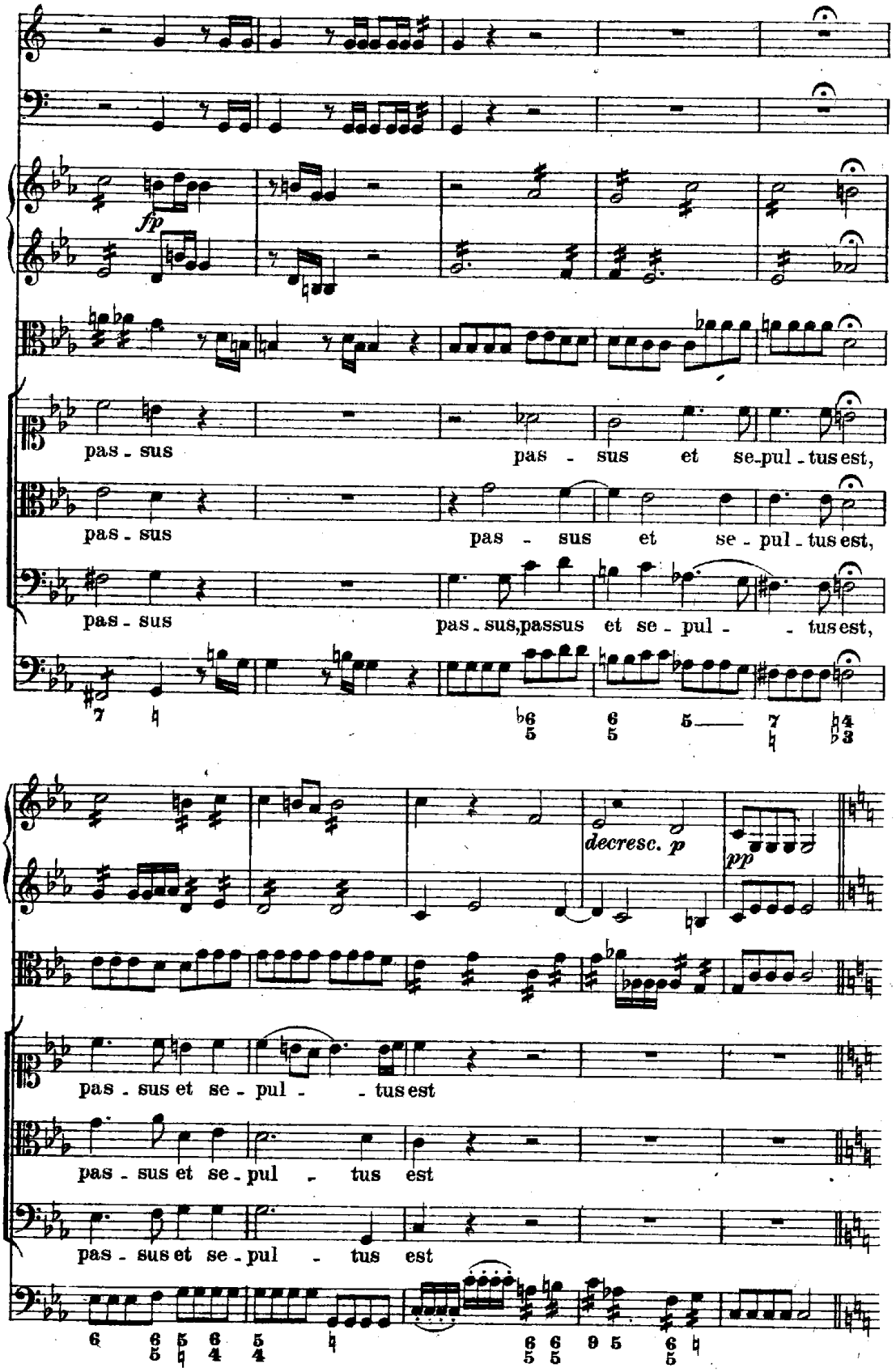

Tutti
ve - ni, re - ple, ac - cen - de,
ve - - - - - - ni
ve - ni, ve - - ni, re - ple, ac -
cen - de, ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus,
ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus.

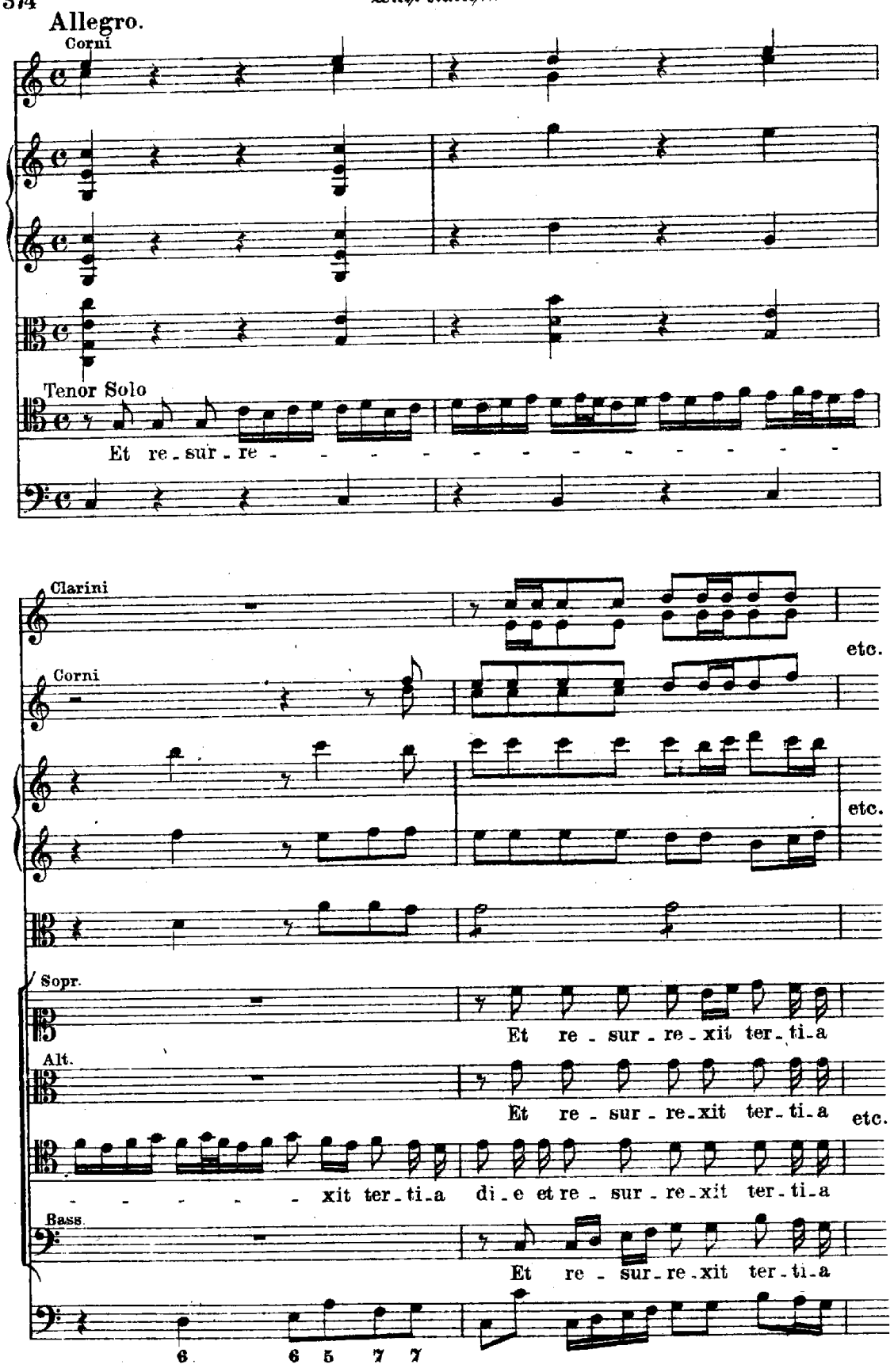
Beilage III. Crucifixus aus der Messa solenne in C dur von Leopold Mozart.



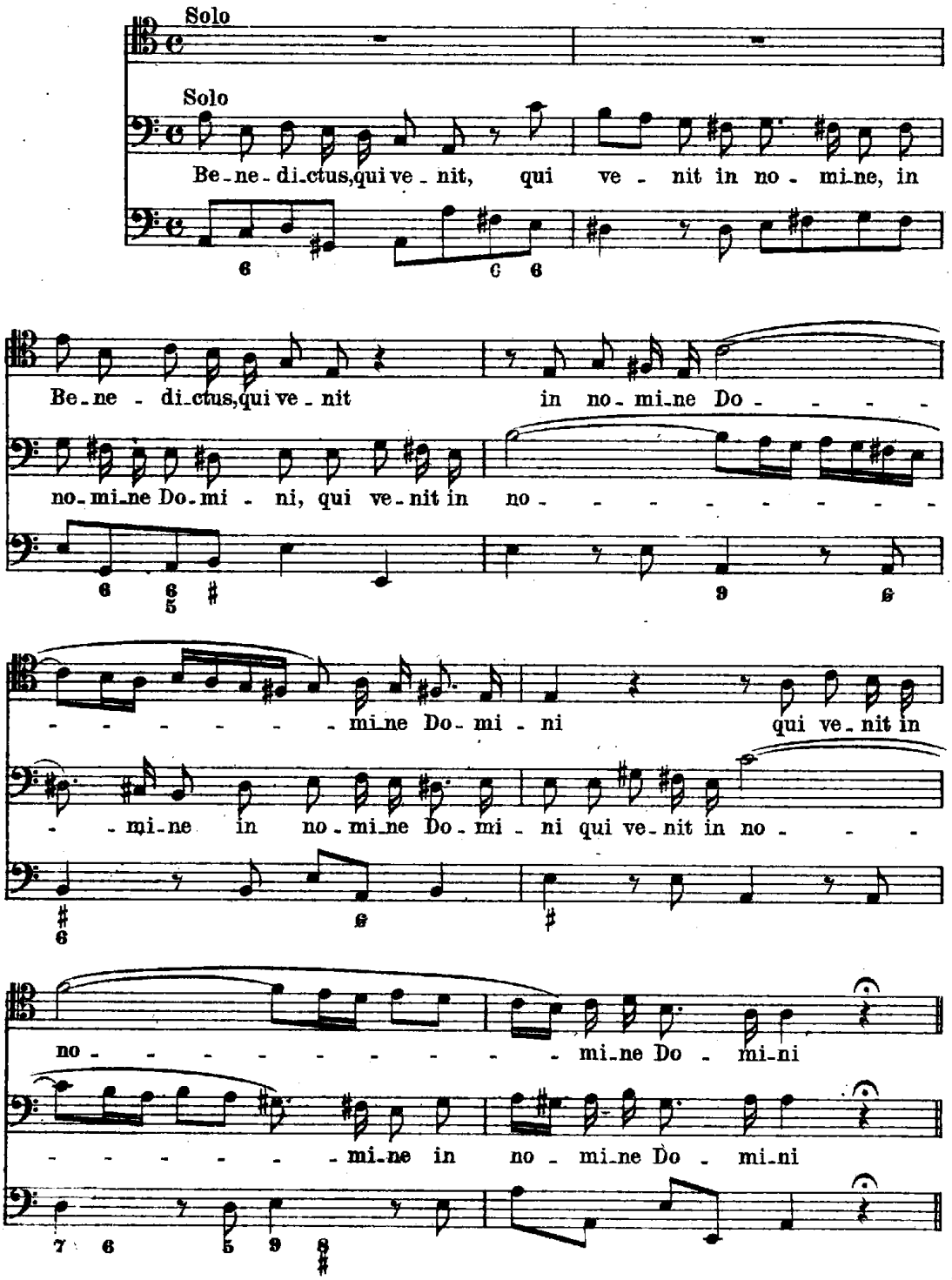
Stimmen in der Staatsbibliothek in München Mss. 1274.


a 2
Sopr. Solo
Cru - ci - fixus e - tiam pro no-bis e - tiam pro nobis
Alt. Solo
Cru - ci - fixus e - tiam pro no-bis e - tiam pro nobis
Bass Solo
Cru - ci - fixus e - tiam pro no-bis e - tiam pro no bis
sub Pon-ti-o Pi-la - to pas - - - - sus.
sub Pon - ti - o Pi-la - to pas - sus pas - sus,
sub Pon-ti-o Pi - la - to pas - - sus.
Tasto


fp
pas - sus
pas - sus et se - pul - tus est,
pas - sus
pas - sus et se - pul - tus est,
pas - sus
pas - sus, pas sus et se - pul - tus est,
decresc. p
pp
pas - sus et se - pul - tus est
pas - sus et se - pul - tus est
pas - sus et se - pul - tus est

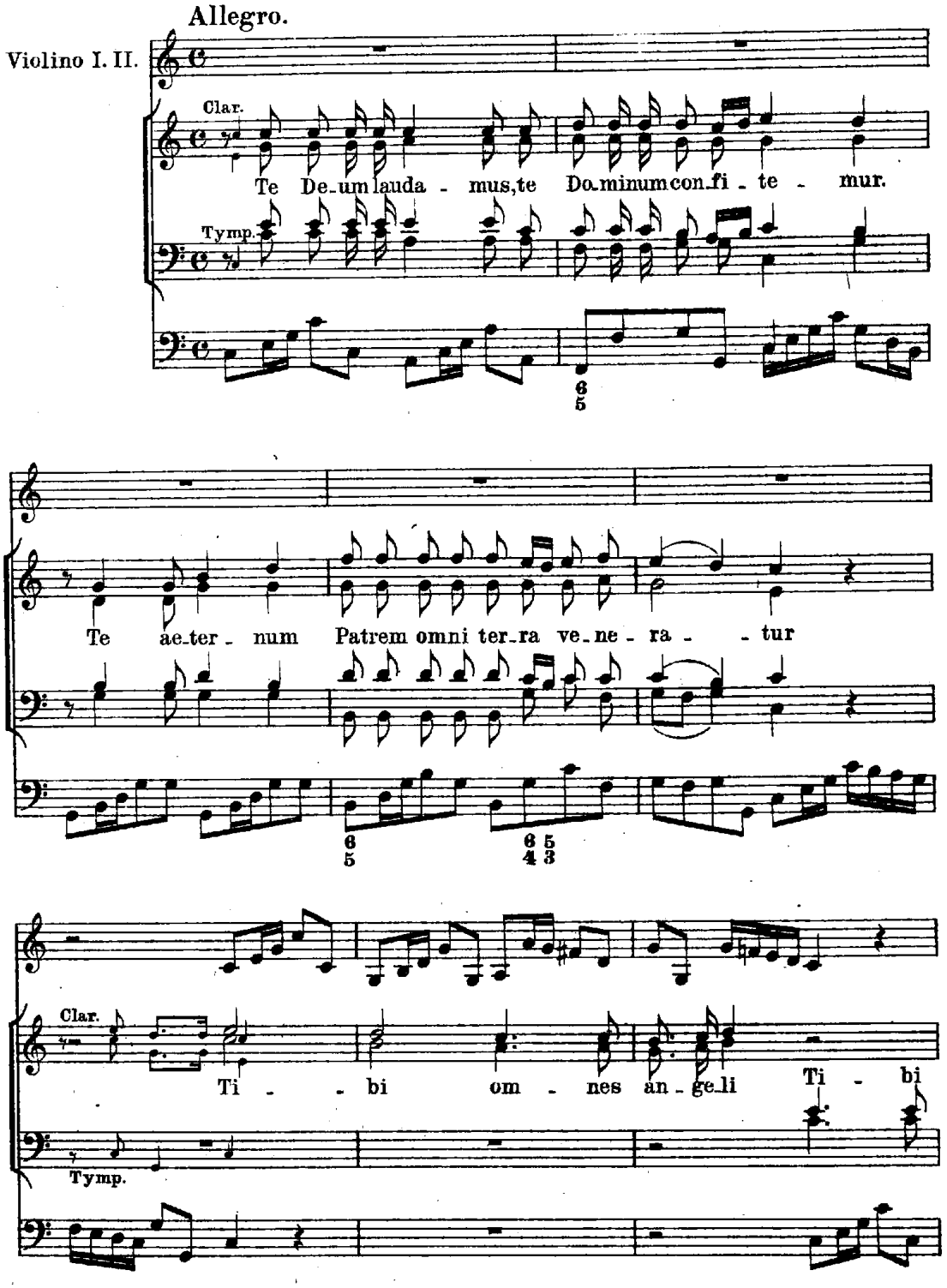

Allegro.
Corni
Tenor Solo
Et re - sur - re - - - - - - - - - - -
Clarini
Corni
etc.
etc.
Sopr.
Et re - sur - re - xit ter - ti - a
Alt.
Et re - sur - re - xit ter - ti - a
etc.
- - - - - xit ter - ti - a di - e et re - sur - re - xit ter - ti - a
Bass
Et re - sur - re - xit ter - ti - a
6 6 5 7 7

Beilage IV. Joh. Ernst Eberlin, Benedictus aus der Missa brevissima (C dur) a 4 vocibus, 2 Violinis concert. sed non necess.

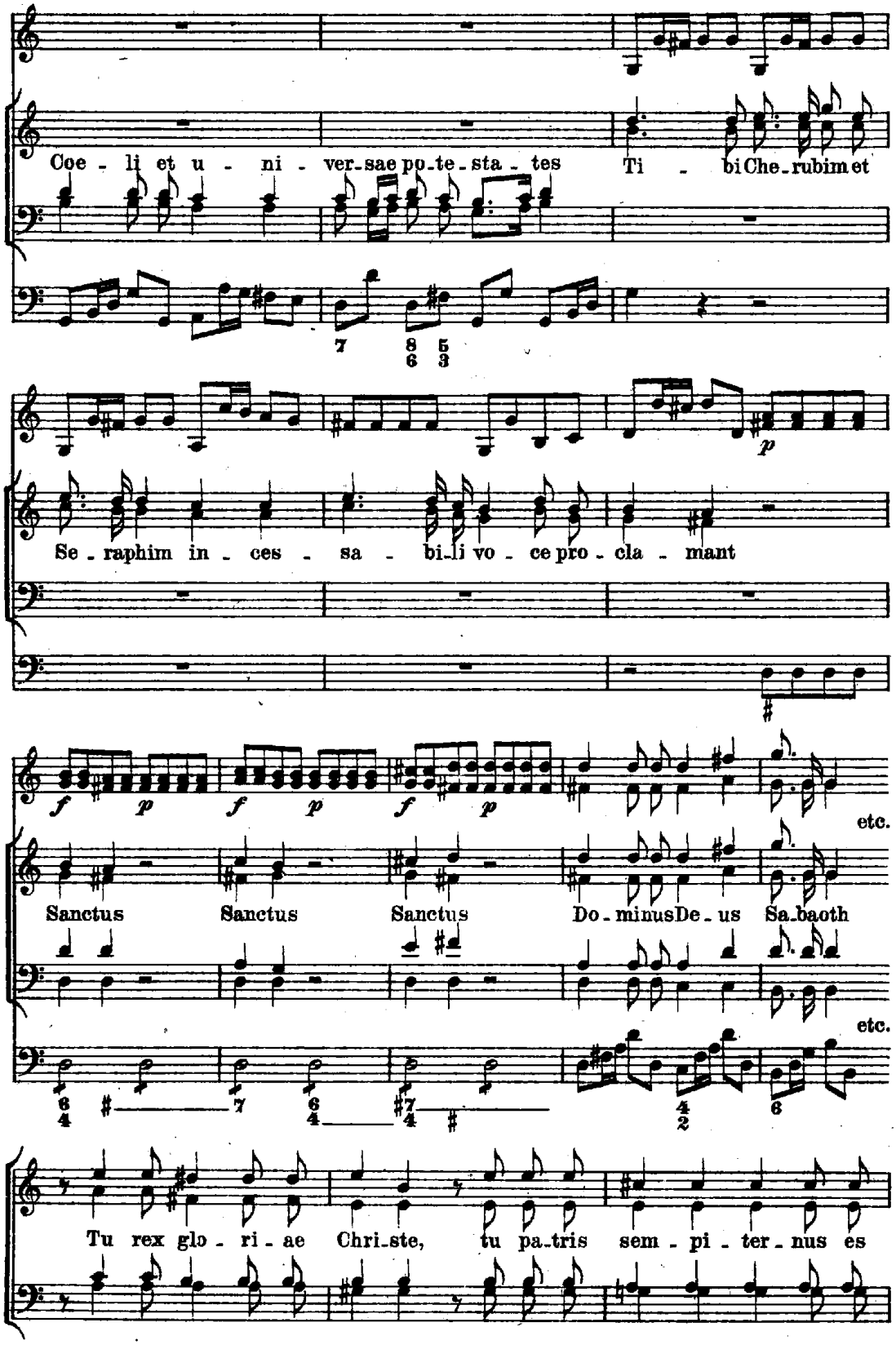


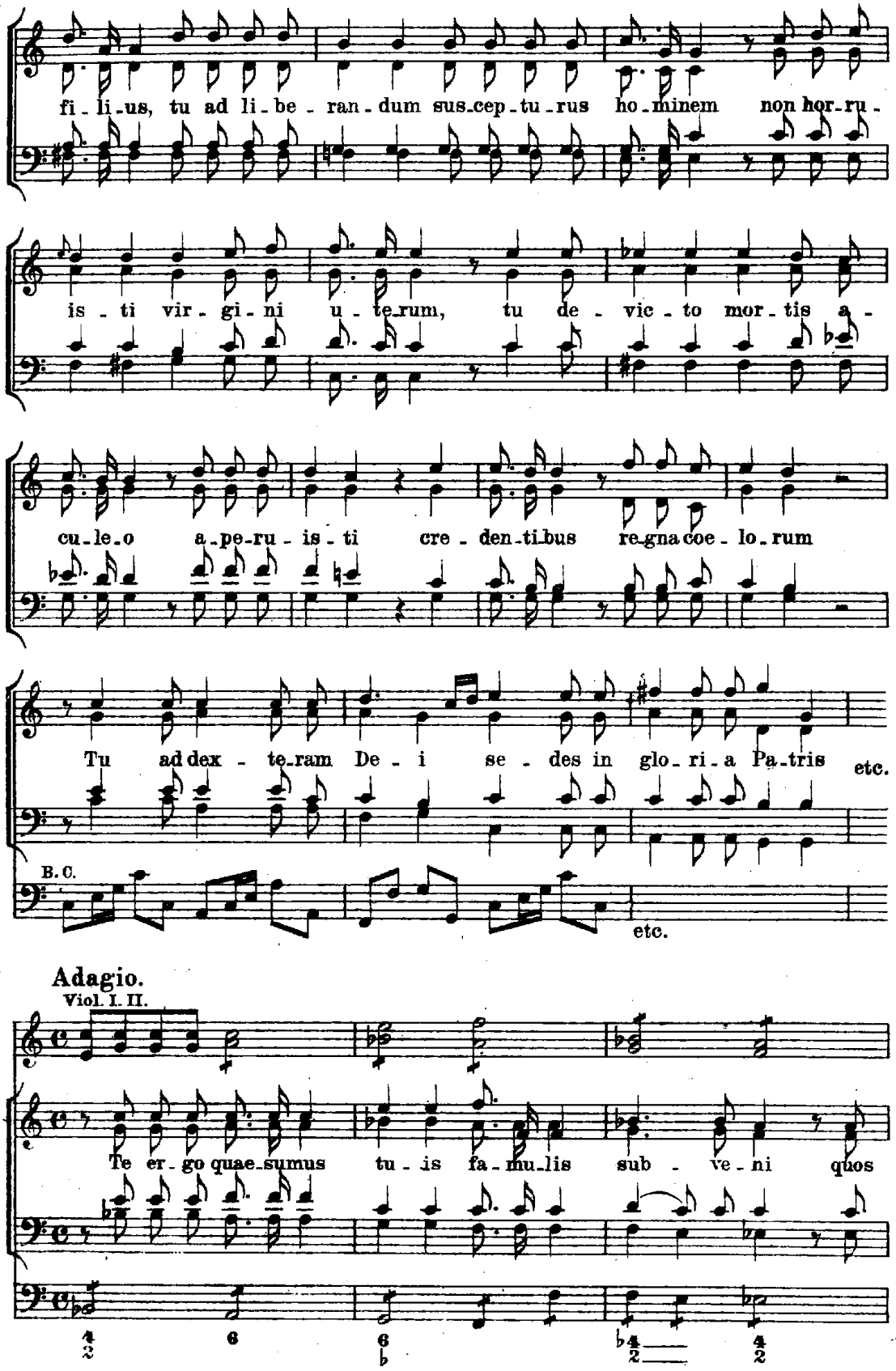
Partitur in der Staatsbibliothek in München Ms. 3232 r.

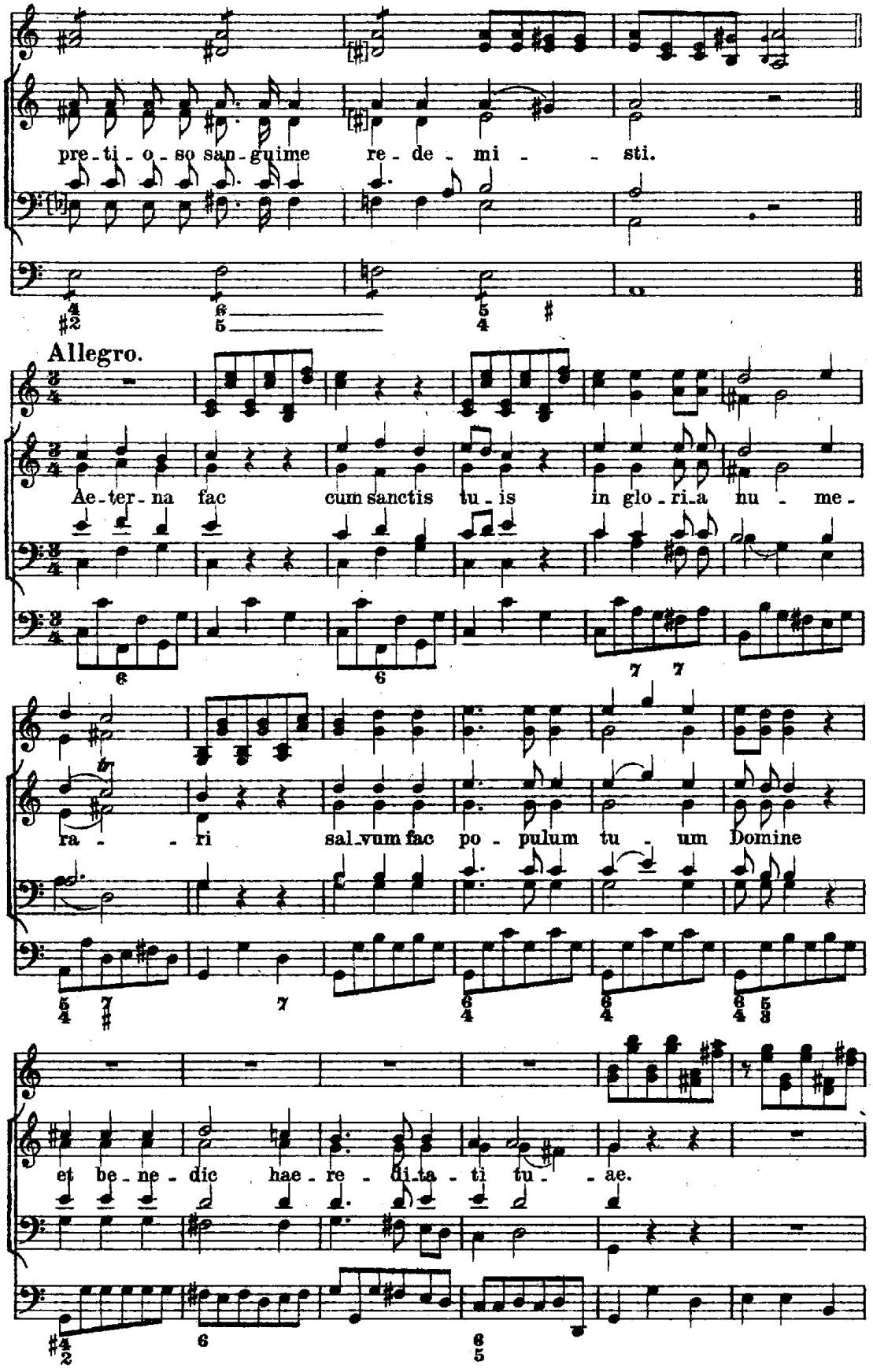
Beilage V. Michael Haydn, Te Deum a 4 Voce, 2 Clarini e Tymp. 2 Violini e l'organo. Großwardein, 1. April 1760.

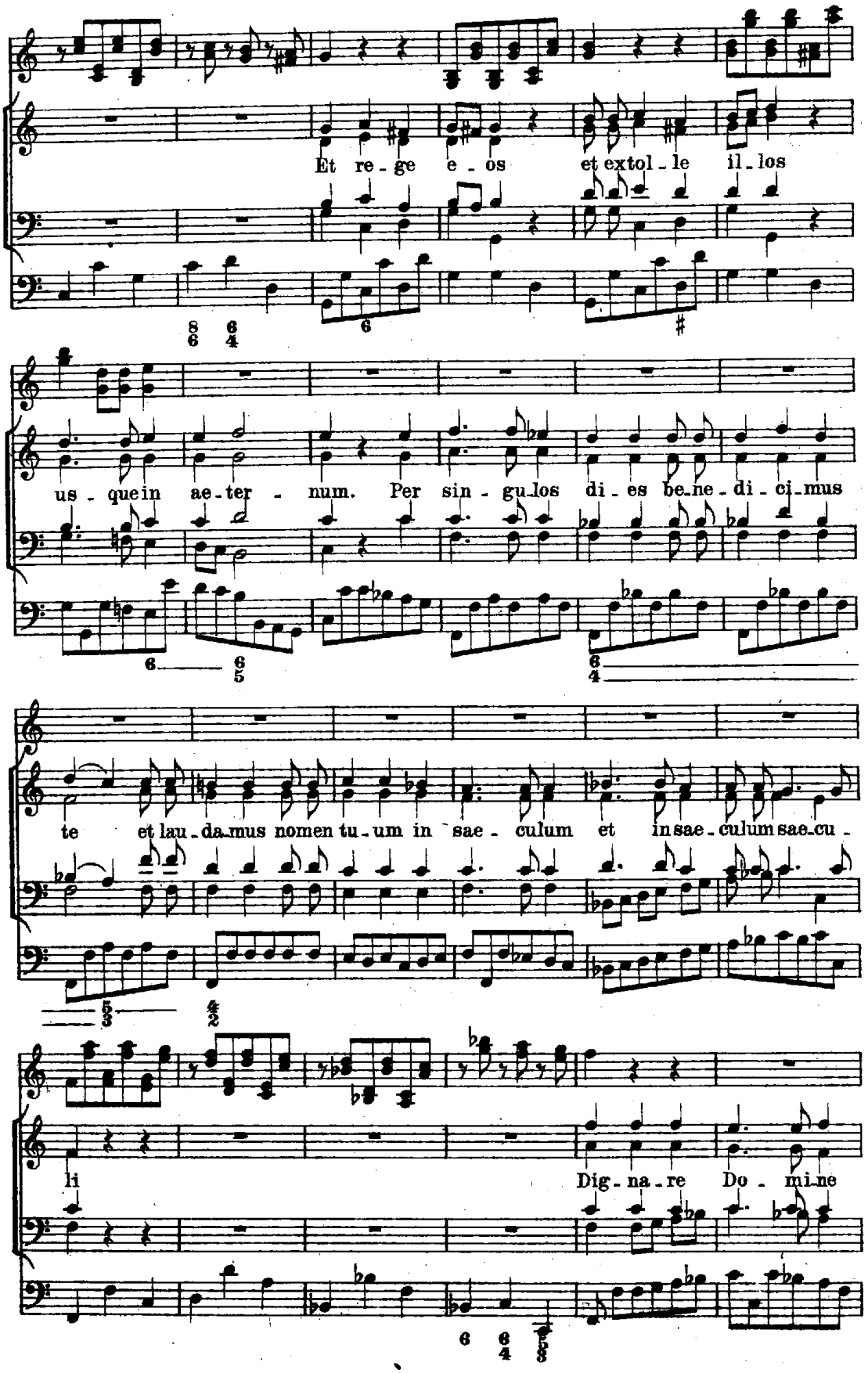


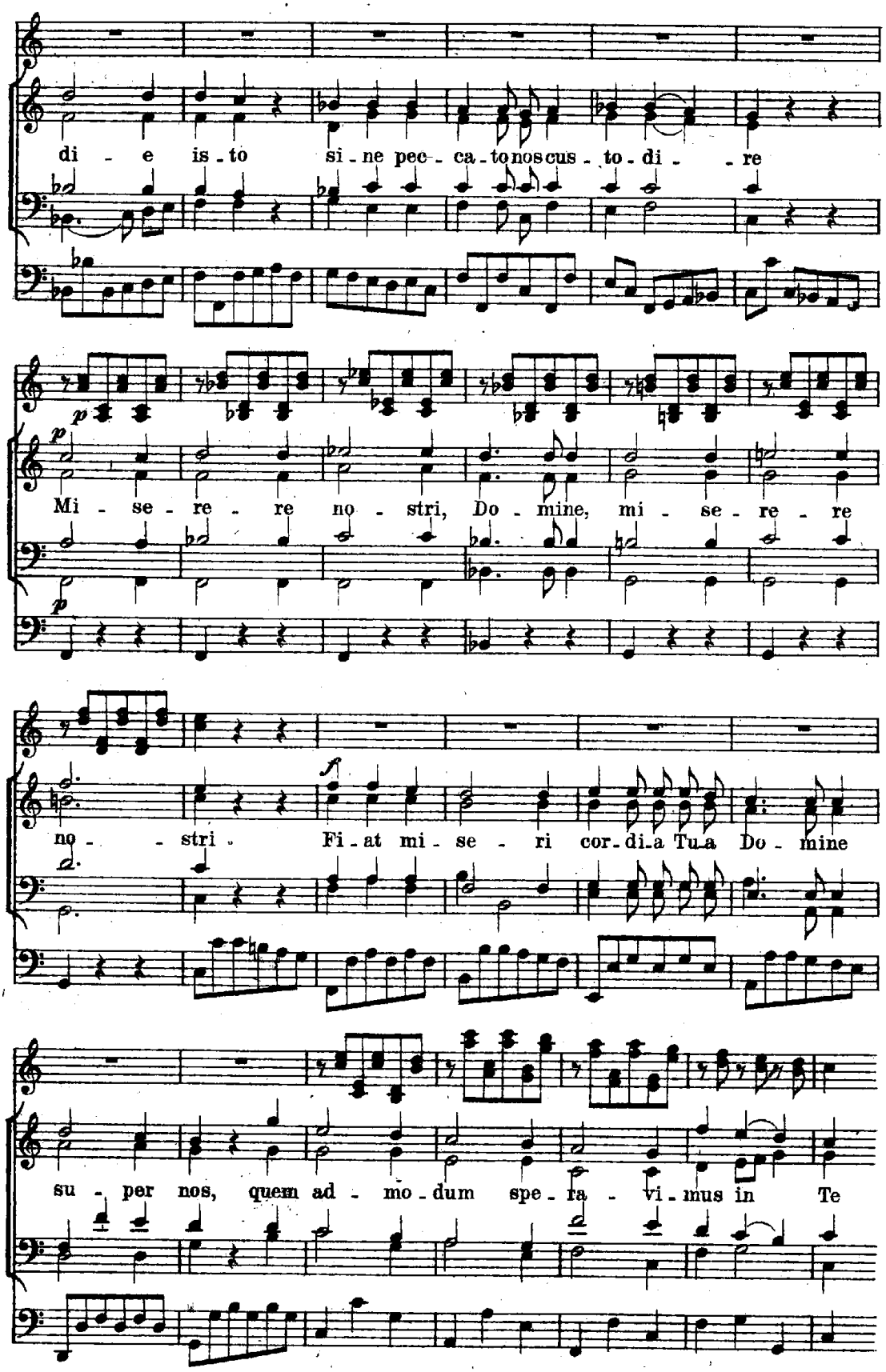
Partitur in der Staatsbibliothek in München Ms. 463.


Coe - li et u - ni - ver-sae po-te-sta - tes Ti - bi Che-rubim et
Se - raphim in - ces - sa - bi-li vo - ce pro - cla - mant
etc.
Sanctus Sanctus Sanctus Do-minus De-us Sa-baoth
etc.
Tu rex glo - ri - ae Chri-ste, tu pa-tris sem - pi - ter-nus es


fi - li - us, tu ad li - be - ran - dum sus - cep - tu - rus ho - minem non hor - ru -
is - ti vir - gi - ni u - te - rum, tu de - vic - to mor - tis a -
cu - le - o a - pe - ru - is - ti cre - den - ti - bus re - gna coe - lo - rum
Tu ad dex - te - ram De - i se - des in glo - ri - a Pa - tris etc.
B. C.
etc.
Adagio.
Viol. I. II.
Te er - go quae - sumus tu - is fa - mu - lis sub - ve - ni quos


pre-ti-o-so san-guime re-de-mi-sti.
Allegro.
Ae-ter-na fac cum sanctis tu-is in glo-ri-a nu-me-
ra-ri sal-vum fac po-pulum tu-um Domine
et be-ne-dic hae-re-di-ta-ti tu-ae.


Et re - ge e - os et extol - le il - los
us - que in ae - ter - num. Per sin - gu - los di - es be - ne - di - ci - mus
te et lau - da - mus nomen tu - um in sae - culum et in sae - culum sae - cu -
li Dig - na - re Do - mi - ne


di - e is - to si - ne pec - ca - to nos cus - to - di - re
p
Mi - se - re - re no - stri, Do - mine, mi - se - re - re
p
f
no - stri. Fi - at mi - se - ri cor - di - a Tu - a Do - mine
su - per nos, quem ad - mo - dum spe - ra - vi - mus in Te

Die staatliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin im Jahre 1920

Von

Curt Sachs, Berlin

Nachdem die Sammlung mehrere Jahre hindurch infolge der Krankheit ihres bisherigen Verwalters, Geheimrat Prof. Dr. Fleischer, geschlossen blieb, übernahm der Unterzeichnete im Dezember 1919 die ihm vom Minister übertragene Leitung.

Als dringlichste Aufgaben erwiesen sich zunächst die Wiedereröffnung und die Offenhaltung (im Gegensatz zu früher auch in den Ferien, die gerade den regsten Besuch bringen), ferner nach außen hin eine gründliche Umstellung, soweit sie die jetzigen, außerordentlich beschränkten Räume des Museums gestatteten, die Ausmerzung einer größeren Zahl ungeeigneter Stücke und die Anbringung von Etiketten und erläuternden Schnittzeichnungen, welch letztere die Sammlung der uneigennützigen Kunst unseres Mitglieds, der Frau Carmina Manger verdankt. Die Instandhaltung und Neuherrichtung, namentlich aber die Stimmung der Instrumente konnte nach Maßgabe der verfügbaren Mittel gefördert werden: der instruktive Versuch, italienische Spinette des 16. Jahrhunderts in damalige Temperatur statt gleichschwebend zu stimmen, ist gut gelungen. Im Innern mußten die Inventare in Ordnung gebracht und Bücherei und Bildersammlung benutzungsfähig gemacht und katalogisiert werden — auch hier erfreute sich das Museum sachkundiger, selbstloser Hilfe (Frl. Anna Leeser und unser Mitglied Frl. Susanne Friedburg) —, und vor allem konnte in diesem Jahre das Manuskript des beschreibenden Katalogs der Sammlung hergestellt und seine Drucklegung vorbereitet werden. Den Wünschen der Besucher, die schon vor dem Erscheinen dieser Publikation das Bild des einen oder andern Stücks besitzen wollten, kam die Herausgabe einer Serie von sechzehn Postkarten zu billigem Preise (einzeln 30 ₰, im ganzen 4.50 ℳ) entgegen.

An Zuwendungen war folgendes zu buchen. Geschenke: von der Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik in Stuttgart und Berlin, eine eigens hergestellte Celesta, von dem Geigenbauer Herrn Otto Möckel in Berlin eine Hagspiel-Violine mit Flankenlöchern statt der *ff* und ein alter Saitenmesser in violinkastenförmigem Lederbehältnis, von Herrn Walter W. Leeser in Johannesburg eine Zanza mit siebzehn Eisenlamellen aus Transvaal, von dem Sammlungsaufseher Herrn W. Großkopf eine G-Trompete mit drei Wiener Ventilen von Müller in Mainz, ein weit mensuriertes Signalhorn von Flemming in einwindiger Trompetenform, eine märkische Nachtwächterhupe aus Eisenblech mit Aufschlagzunge und eine Gänsehirtenklapper aus der Uckermark, und vom Unterzeichneten ein Adlersches Oktavin (eine Art Saxophon) und eine bosnische Doppelflöte Dvojnice. Überweisungen: Von der Hochschule für Musik ein Klotz-Violoncello, eine Meyerflöte, zwei Oboen, drei Liebesoboen und ein Kontrafagott von Moritz. Leihgaben: Vom Reichswehrministerium vier Saxophone und ein französisches Altkornett in Tubaform und vom Sammlungsaufseher Großkopf eine Elfenbein-Querflöte Denners und ein Riesenkontrabaß von Zäncker in Hermsdorf. Diese Zuwendungen kommen gerade den beiden Gruppen besonders zugute, die der Verwalter weiter zu entwickeln wünscht: der modernen Instrumentenbaukunst und den Volksinstrumenten, die als lebende Zeugen urtümlicher Entwicklungsstufen eine besondere geschichtliche Bedeutung haben.

Bücherschau

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. 3. Jahrg., 1. Heft 1921. Bückeburg u. Leipzig, C. F. W. Siegel.

[Inhalt: Peter Wagner, Zur Musikgeschichte der Universität. — Arnold Schering, Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775. — Willi Kahl, Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810. — Johannes Wolf, Felipe Pedrell zum achtzigsten Geburtstage. — Alfred Reiff, Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell.]

Hillmann, Adolf. Chopin. 8°, 176 S. Stockholm 1920, Wahlström & Widstrands förlag. 9.50 Kr.

Kaufmann, Fritz Mordechai. Das jüdische Volkslied. Ein Merkblatt. Schriften des Ausschusses für jüdische Kulturarbeit. 8°, 32 S. Berlin 1919, Jüdischer Verlag. 3 *M*.

Lehmann, Lilli. Mein Weg. 2., verm. Auflage. Mit 42 Abb. (Taf.) gr. 8° V u. 487 S. Leipzig 1920, S. Hirzel. 100 *M*.

Leichtentritt, Hugo. Friedrich Chopin. 2., verb. Aufl. („Berühmte Musiker", 16. Band.) Lex. 8°, 134 S. mit Abb., Faks. u. Taf. Berlin [1920], Schles. Verlagsanstalt. 42 *M*.

Louis, Rudolf. Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille. 3. Aufl. 8°, XV, 461 S. Stuttgart [1920], C. Grüninger Nachf. 20 *M*.

Martienßen, Franziska. Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Johannes Meschaert. 2. Aufl. des Buches „Johannes Meschaert". 8°, 104 S. mit 1 Abb. Berlin 1920, R. Rehns Verlag. 6.50 *M*.

Meinck, E. Richard Wagners Dichtung: Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. 2. Teil: Die Walküre. kl. 8°, 89 S. Liegnitz 1920, J. H. Burmeister. 6 *M*.

Michel, Eugen. Hörsamkeit großer Räume. 4°, III u. 58 S. Mit 44 Abbildungen im Text und auf 16 Tafeln. Braunschweig 1921, Friedr. Vieweg & Sohn. 32 *M*.

Nohl, Walther. Ludwig von Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkbuch zu seinen 150. Geburtstage. 8°, 144 S. Stuttgart (1920), Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett. 8.50 *M*.

Mitteilungen

Rudolf von Lewicki, der verdiente Herausgeber der Salzburger „Mozarteums Mitteilungen" und Mitarbeiter unserer Zeitschrift, ist am 8. Februar in Wien gestorben.

Dr. Arnold Schmitz hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn habilitiert. Dr. Schmitz hat in Bonn Musikwissenschaft studiert und auch die Universitäten München und Berlin besucht. Praktische Studien betrieb er bei van de Sandt, Bölsche, Beer-Walbrunn und Klemperer. Seine Habilitationsschrift waren „Studien zur Kölner Jesuitenmusik des 17. Jahrhunderts". Seine Probevorlesung vor der Fakultät behandelte die „Bedeutung des Basso continuo im Generalbaßzeitalter", seine öffentliche Antrittsvorlesung „Instrumentationsprobleme in Beethovens Symphonien".

In der fürstlichen Bibliothek zu Wallerstein sollen drei unbekannte Sinfonien Joseph Haydns durch Archivrat Dr. Diemand entdeckt worden sein. Sie seien im Auftrag des Fürsten Ernst von Oettingen-Wallerstein komponiert und im Okt. 1789 in Wallerstein zum ersten Male gespielt worden.

In der letzten Autographenauktion (LXIII) des bekannten Antiquariats von Karl Ernst Henrici in Berlin kam auch eine Anzahl wertvoller Musikerhandschriften zur Versteigerung, worüber noch nachträglich ein kurzer Bericht folge. Von Joh. Seb. Bach wurde eine große Seltenheit ausgeboten: ein Stammbuchblatt in lateinischer Sprache (ohne Noten, datiert: Leipzig, 2. Nov. 1725); es erzielte nur 2500 *M*, während eine der verhältnismäßig häufigen Legatquittungen Bachs bis auf 3900 *M* stieg. Das kostbarste Stück der Sammlung war die

vordem in englischem Privatbesitz gewesene Urschrift der großen Bdur-Violinsonate von Mozart (Köchel-Verz. Nr. 454), die der Meister im April 1784 für die Geigerin Regina Strinasacchi geschrieben und im Konzert mit ihr am 24. April aus dem hier vorliegenden, im Klavierpart nur andeutungsweise niedergeschriebenen Manuskript vorgetragen hatte. (Näheres im Henricischen Katalog unter Nr. 83.) Das kostbare Autograph wurde mit 24800 ℳ bezahlt; leider wird es wahrscheinlich nach Amerika wandern ... Ein Reisebrief des Vaters Mozart (Mailand, 17. Febr. 1770) mit einer eigenhändigen Nachschrift Wolfgangs an Mutter und Schwester wurde von Dr. Scheurleer im Haag für 4600 ℳ erstanden; das betr. Schreiben ist von Schiedermair (I Nr. 6, III Nr. 10) nach einer nicht ganz vollständigen Abschrift abgedruckt. Ein Brief Glucks vom 30. Nov. 1779 an den ihm befreundeten Gesandtschaftssekretär Krutthoffer in Paris brachte 940 ℳ; achtunddreißig Briefe dieser Korrespondenz besitzt bekanntlich das Heyer-Museum in Köln. Für einen zweiseitigen Entwurf Beethovens zu seiner Komposition von Goethes „Meeresstille" (op. 112) bezahlte man 15000, für sein von Bl. Höfel 1814 gestochenes Porträt und einen dazugehörigen Widmungsbrief des Meisters an seinen Freund Huber 2500 ℳ. Drei weniger bedeutende Manuskripte Franz Schuberts, enthaltend eine Aria von Metastasio „Misero pargoletto" aus der Lehrzeit bei Salieri (1813), die Lieder „Der Morgenkuß" (22. Aug. 1815), „Die Fröhlichkeit", „Tiefes Leid" — die betr. Nummern der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe sind 570, 124, 134 und 487 — nebst einem nicht beendeten Liede (Jänner 1817) auf einen Text von Ernst Schulze „O Quell, was strömst du rasch und wild", erzielten 2000, 3200 und 4000 ℳ. — Von Handschriften neuerer Meister seien erwähnt: drei Briefe von Brahms — zwei hiervon an Hans v. Bronsart —, die zusammen auf 1000 ℳ (!) kamen, Cornelius' Textbuch zum „Barbier von Bagdad" (560 ℳ) und eine Reihe Briefe Richard Wagners (aus den Jahren 1838—1876), deren Preise je nach Umfang und Inhalt zwischen 120 und 350 ℳ schwankten.

G. Kinsky-Köln.

In der ersten Hälfte des November findet auf Anregung der Zeitschriften Rivista Musicale Italiana, Santa Cecilia und Il Pianoforte in Turin ein Musik-Kongreß statt, auf dem die brennendsten Fragen der musikalischen Kunst, Kultur und Industrie in Italien behandelt werden sollen.

Die Leitung der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" berichtet, daß im letzthin zur Versendung gelangten 53. Band (27. Jahrg., 1. Teil) „Trienter Codices, Vierte Auswahl" nach Erteilung des Druckauftrages die Platten (Seiten) 5 und 8 durch ein unliebsames Versehen der Druckerei verwechselt und umpaginiert wurden. Den Subskribenten und anderen Adressaten, die den betreffenden Band bereits erhalten haben, werden die zwei ersten Bogen in der richtig gestellten Paginierung (von S. 1—8) zugestellt mit dem Ersuchen, diese an Stelle der unrichtig geordneten einzulegen.

März | Inhalt | 1921

Seite

Egon Wellesz (Wien): Die Rhythmik der byzantinischen Neumen II. 321
Wilh. Kurthen (Weidesheim): Studien zu W. A. Mozarts Kirchenmusikalischen Jugendwerken 337
Curt Sachs (Berlin): Die staatliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin im Jahre 1920 382
Bücherschau 383
Mitteilungen 383

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

NATIONAL-BIBLIOTHEK WIEN

Soeben erschien in vierter Auflage:

Hermann Kretzschmar

Führer durch den Konzertsaal

Zweite Abteilung :: Band II

Oratorien und weltliche Chorwerke

Geheftet 30 Mark — Teuerungszuschlag 40% — Gebunden 45 Mark

Früher erschien von demselben Werke:

Erste Abteilung: Band I/II. Sinfonie und Suite
Zweite Abteilung: Band I. Kirchliche Werke

Geheftet 30 Mark — Teuerungszuschlag 40% — Gebunden 45 Mark

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Typen-Stimmbildung

Die neue Ausdruckskunst
für Bühne und Konzert

von

Klara und Ottmar Rutz

Geheftet 10 Mark und 40% Teuerungszuschlag

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Keine Mozartbiographie

enthält in geschlossener Folge die Einzelheiten über die Reisen von Mozarts Vater mit seinem Sohne Wolfgang Amadeus durch Deutschland, Frankreich, England, die Niederlande, die Schweiz und Italien. Dieses wichtige Dokument zur Lebensgeschichte Mozarts in den Jahren 1763–1771 bringt das soeben erschienene Werk:

Leopold Mozart

Reise-Aufzeichnungen 1763—1771

Im Auftrage des Salzburger Mozarteums zum 1. Male vollständig herausgeg. von DR. ARTHUR SCHURIG

Mit einem Bildnisse Leopold Mozarts
und einer Mozart-Ikonographie. 112 Seiten Text und 27 faksimilierte Blätter in Lichtdruck, Quartformat.

Einfache Ausgabe in Künstlereinband 60 M.
Vorzugs-Ausgabe auf Velinpapier, in Ganzpergament, handgeb., Nr. 1 bis 25, 750 M.
in Halbleder, handgb., Nr. 26 bis 100, 300 M.
einschl. Teuerungszuschlag und Luxussteuer

Das Werk ist unentbehrlich für jede Bibliothek, jeden Musikforscher und jeden Mozartfreund; durch die gute Ausstattung eignet es sich besonders als Geschenkwerk.

Oscar Laube Verlag Dresden-A
Wettinerstr. 15 / Postscheckkonto Leipzig Nr. 18262

Zeitschrift
für
Musikwissenschaft

529 040
3 Z. M

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

3. Jahrg. April 1921 Heft 7

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft 3. Jahrgang April 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark u. T.-Z., Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Giuseppe Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe

Von

Robert Haas (Wien)

Die Wiener Nationalbibliothek besitzt in der Handschrift 10044 eine in mehrfacher Hinsicht wertvolle Opernpartitur, die der Forschung bisher entgangen ist, nämlich „Ulisse nell' Isola di Circe(.) Dramma musicale in Applauso alle nozze Augustissime delle Maestà di Filippo Rè di Spagna et Maria Anna d'Austria(.) Rappresentato nella sala Regia di Bruxelles(.) L'Anno 1650(.)"[1] Sie gehört zu den Partituren, die nicht von einer Wiener Aufführung stammen, sondern als Geschenk dem kaiserlichen Hof verehrt wurden[2], also etwa wie Monteverdis „Ritorno d'Ulisse", dessen Aufführung in Wien bisher nicht nachgewiesen wurde, oder aus späterer Zeit der kostbar ausgestattete „Giunio Bruto", gemeinsame Arbeit von Cesarini, Caldara und Scarlatti, der 1709 von Rom nach Wien eingesandt worden sein soll (Molitor) u. v. a. Ähnlich wie der „Giunio Bruto" ist auch unsere Handschrift mit farbigen Szenenbildern geschmückt, nämlich mit neun kolorierten Stichen von der Hand des bekannten niederländischen Malers und Stechers Robert van der Hoecke, eines Lieblings des spanischen Königs (geb. 1609 in Antwerpen). Überhaupt ist der Band äußerst sorgfältig ausgestattet und geschrieben. Er umfaßt 80 Blätter im Format $41\frac{1}{2}$ zu $28\frac{1}{2}$ und ist in goldgepreßtes Leder gebunden. Das Titelbild zeigt den plötzlichen Abschied des Helden von Circe und ist auch als unkolorierter Stich Hoeckes bekannt. Auf fol. 3a wendet sich Zamponi an Ferdinand III.: „Sacra Cesarea Maestà(.) All Idea Augustissima di V. M.ª si consacra da se stessa quest' opera che non potendo trouare maggior felicità, che nel genio fauoreuole ch' ella concede alla Musicà, mi s' inuola dalle mani, doppò che per le nozze, che hanno ultimamente felicitata la Spagna mi usci dall' applicazione per commando del Ser.mo Arciduca mio Padrone. Appogiato però al piacimento di Sua Altza l' ardire, ch' io prendo di trasmetterla a V. M. à; resti ella humiliss.te supplicata di aggradire per un segno eterno della mia uera diuozione, un parto,

[1] Eitners Quellenlexikon erwähnt das Werk unter einer falschen Signatur (19299); in dieser Handschrift sind nur einige Bruchstücke der Oper von moderner Hand ausgeschrieben.

[2] Die Aufführung dieser Werke in Wien ist aber immerhin sehr wahrscheinlich.

L-BIBLIO WIEN

529.040 M.S.

che uscito al mondo con ogni fretta, non uà mendicando altra luce, che uerso cotesto fulgentissimo Trono; doue perche le Muse, e chi le canta hànno il uero rifugio, non disperano queste mie note di poter registrarsi nel seno della gloria, mentre uengano honorate dalla sua eleuatissima Intelligenza. Et a V. M.ª augurando da Dio Sig.re ogni compimento à suoi Santissimi pensieri resto con ogni humilità inchinato Di Vra. M.ª Ces.ª Humil.mo Diuot.mo obbed.mo Seruo Gioseppe Zamponi."

Nachrichten über Zamponi fehlen fast gänzlich. Der niederländische Dichter und Musikfreund Constantin Huygens spricht von ihm in einer Beilage zu dem Brief an den Prince D. Juan d'Autriche vom 12. März 1657, wo er um „quelque chose d'eslite, soit du Sr. Zamponi ou d'autres que vous estimier" bittet[1]. Van der Straeten erwähnt zwei dreistimmige Motetten von „Samponi" aus dem Kirchenarchiv von Oudenarde, deren eine die Jahreszahl 1679 trägt[2]. In Vincenzo Bianchis Raccoltà d'Arie spirituali a 1—3 voci, Roma 1640 sind sieben Arien von Zamponi aufgenommen[3] und einiges andere führt Eitner an. Mit einem großen Werk sehen wir hier Zamponi in den Mittelpunkt einer der prunkvollsten Hoffestlichkeiten seiner Zeit gestellt. Dieses Theaterfest schließt sich mit starker Betonung des Balletts dem französischen Einflußkreis an, denn die Oper Zamponis war umrankt und überwuchert von prächtigen Ballettspielen, dem sogenannten balet du monde. Das verrät uns ein Szenar des Festes, das in der kgl. Bibliothek zu Brüssel liegt (section II, nro. 14518)[4]: „Le balet du monde, accompagné d'une comédie en musique, l'un et l'autre donner à la resjouyssance publique sur le sujet de l'heureux mariage de Leurs Majestez, en présence et par ordre de Son Altesse Serenissime l'Archiduc Leopolde . . . au palais de Bruxelles, le dernier jeudy du carnaval 1650." Bruxelles, Hubert-Antoine Velpius 1650, 4°, 18 Seiten. Der hier und in Zamponis Widmung genannte Erzherzog Leopold Wilhelm war des Kaisers Bruder und 1647 bis 1656 Gouverneur der Niederlande (gest. 1662). Er war ein begeisterter Kunst-, Musik- und Theaterfreund[5] — seine Musikkapelle war berühmt — und führte eben 1650 in Brüssel die Oper ein. Nur eine große Ballettaufführung ist schon 1634 in Brüssel bezeugt: Balet des princes indiens[6]. Für die hier behandelte Festlichkeit wurde im Palais ducal von Léonard van Heil ein eigenes Theater erbaut, das drei berühmte Meister mit Gemälden schmückten. (Über ihre Bezahlung kam es später zu einem großen Prozeß[7].) Durch ein Verzeichnis von geladenen Gästen

[1] Musique et Musiciens aux XVIIe siècle, correspondance . . . de Constantine Huygens publiées par V. J. A. Jonckbloet et J. P. N. Land. Leyden 1882 S. 30.

[2] Edmond v. d. Straeten, La Musique aux Pays-bas, I S. 262.

[3] E. Vogel, Bibliothek der weltl. Vokalmusik Italiens, II S. 515.

[4] v. d. Straeten, a. a. O. I S. 262 ff. — II S. 144 nennt er als die aufgeführte Musikkomödie mutmaßlich „la finta pazza" (Sacrati).

[5] Handschrift 12434 der Wiener Nat.-B. ist ein ihm gewidmetes Jesuitendrama: „Arma victricia Serenissimi Principis Leopoldi . . . adumbrata in victoria . . Judae Machabaei. Brugis. 23. September 1652" mit elf Szenendarstellungen in Federzeichnung, komischen Zwischenspielen und mehreren Musiknummern (Monodien), z. B. einem „Planctus Solymae".

[6] Straeten a. a. O. II S. 140.

[7] Vgl. M. Ch. Piot: Les origines de l'opéra dans les Pays-Bas espagnoles in Bulletins de l'académie royale . . . de Belgique. 46. année, 2. série, t. 43, S. 42 ff. (1877) und Frédéric Faber: Histoire du théatre Français en Belgique, Band 1 (Bruxelles 1878) S. 53, außer Straeten a. a. O.

aus dem Conseil du Roy en Brabant erfahren wir schließlich den genauen Tag der Veranstaltung, es war der 24. Februar 1650. Die Prokurahochzeit Philipps mit Marianna — sie war zuvor mit Philipps Sohn verlobt gewesen, der aber starb — fand am 8. November 1849 in Wien statt, das Theatrum Europaeum beschreibt sie im Band 1647—51 (S. 481/2) unter dem Jahr 1648(!). Van der Straeten schreibt die Musik der Festlichkeit Bernardino Grassi zu, der schon unter der Infantin Isabella auf Verlangen des Erzherzogs Leopold 1631 nach Wien berufen worden war, um die Hochzeitsfeier Ferdinands zu veranstalten. Seine Beteiligung als Musiker (Sänger) ist auch in folgendem Druckwerk zu belegen: „Orfeo. Canzone armonicamente recitata da B. Grassi . . . per introduttione al balletto" (Nationalbibl. Wien 219. N. 62) vom 21. Februar 1631, wobei im Ballett Erzherzogin Claudia als Mond und ihre Damen als Planeten tanzten[1]. 1637 wurde Grassi dann als Tenorsänger der kais. Hofkapelle verpflichtet (bis 1657), im September 1650 empfiehlt ihn der Kaiser, im Jahre 1652 die Kaiserin Eleonore nach Mantua (Bertolotti, Musici alla Corte di . . Mantua, S. 104). Es ist allerdings möglich, wenn auch nicht bezeugt, daß Grassi 1650 in Brüssel wieder herangezogen wurde. Die Vertonung der Komödie besorgte Zamponi[2], wer das Ballett komponiert hat, ist einstweilen noch unbekannt. Es wird aber im oben genannten Büchlein genau beschrieben und um die Aufführung der Oper Ulisse klarzulegen, die ja nur einen Teil des Festabends beanspruchte, sei die Beschreibung nochmals wiedergegeben. Die Handlung des Ulisse ist dabei einstweilen ausgeschaltet; das Ballett war zwischen Prolog, die drei Akte und Epilog eingelegt und beendete das Ganze.

Subject du Balet.

L'Univers qui, en toute ses contrées, recognoit et chérit la domination d'Espagne, luy rend un hommage de joye sur le subject de l'heureux mariage de leurs Majestez. Toute la nature contribue aux pompes de ceste solemnité: la céleste par ses Dieux, la sublinaire par ses Eléments, l'animale par ses Passions, et la politique par le concours de ses nations; le tout distribué en diverses entrées suivans l'ordre des quattre parties de la terre.

Ouverture de la scène (= Prolog).

Neptune, estonné de voir la Mer dans une désobéissance extraordinaire contre luy, en demande la cause aux Tritons qui lui apprennent, comme la beauté de la Reyne Austrienne, ayant en le pouvoir de calmer les flots par sa seule présence, au passage de qu'elle en venoit de faire, Jupiter luy en avoit adjugé l'empire comme à une déité plus digne de le posséder; à quoy Neptune aquiessant, résigne son droict entre les mains de leurs Majestez en faveur de leur mariage, conviant les quattre parties de la terre de la ratifier par un tesmoignage public de leur joye. Ce qu'elles font premièrement toutes ensembles par un concert en forme de dialogue, où elles disputent l'honneur de la fidélité et obéissance vers leur Majestez, finissant par un accord et conspira-

[1] Über diese Hochzeitsfestlichkeiten — Ferdinand war dreiundzwanzigjährig, die Braut zählte vierzig Jahre — vgl. das Theatrum Europaeum, Band 1629—33, S. 201 f., E. Vehse Geschichte des österreichischen Hofs ... IV S. 332 nach Khevenhüller und A. v. Weilen in der Geschichte der Stadt Wien VI (1918) S. 369.

[2] Nicht wie eine alte handschriftliche Lebensbeschreibung des Erzherzogs Leopold von Losano in Brüssel angibt — der Erzherzog!

tion mutuelle de vouloir concourir à leur grandeur et satisfaction, par l'employ de toutes leurs forces.

Puis, chascune à part luy vient rendre ses devoirs dans les entrées de trois nations principales, entremeslées dans les actes de la comédie, suivant cest ordre:

I. L'Europe.

Première Entrée.

Bacchus, à qui touche non seulement de representer la joye, mais encor de la causer, après en avoir fait bonne part aux Suisses, les conduict à la Cour pour y en porter les marques avec les offres de leur service.

Seconde Entrée.

L'élément de l'Eau, ne pouvant estre mieux représenté que par soy-mesme, paroist soubs le nom de Thétis, accompagnée des Vénétiennes, ses anciens amys, avec un song qui sembleroit tenir de la jalousie, s'ils estoient capables d'en concevoir pour un Roy, dont la puissance ne leur peut estre qu'advantageuse.

Troisiesme Entrée.

Saturne, dont l'influence froide et mélancolique causeroit volontiers l'hyver, mesme dans le ciel et dans l'empire de la chaleur et de la lumière, trouve, à l'abord des dames de ceste Cour, une douce température à sa froideur, et à celle des Finlandois qu'il y conduict.

II. L'Amérique; seconde Partie.

Première Entrée.

Junon, qui, disposant des richesses et du mariage, en fait naistre par conséquent le désir, se vaute d'avoir contenté celuy du Roy en ce qui touche sa plus chère prétention, et de vouloir satisfaire aux necessitez de son estat par l'abondance de ses riches métaulx, que se tirent de la montagne de Pothosi, dans le Pérû, protestant de l'affection et fidélité des mineurs qui la suivent, et qui font vanité du mestier qu'ils exerçent, pour avoir beaucoup de conformité avec la profession d'un amour pur et sincère.

Seconde Entrée.

Zéphir, ce doux modérateur de l'élément de l'air, comme les autres vents n'en sont que les tirans, le représente en sa plus parfaite température, et tel qu'il est respiré par les Mexicains, qui, soubs la conduitte de ce Dieu, viennent faire parade de leur légérité et disposition dans la dançe, et confirmer les vœux de leur constance et naïfveté innocente, en ce qui touche les devoirs de leur subjection.

Troisiesme Entrée.

Flore, de qui le propre est nonseulement de porter l'image du printemps, mais aussi d'en produire les effects partout où elle passe, vient offrir toutes les raretez de celui de la Floride, duquel pourtant ses habitants semblent ne regretter pas beaucoup l'estoignement, pour jouyr de la présence de beautez qu'ils ont rencontrées dans la Cour.

III L'Afrique; troisiesme Partie.

Première Entrée.

L'Espérance, qui fait prophetiser aux hommes les choses qu'ils désirent le plus, enseigne à une trouppe d'Égiptiens et d'Égiptiennes, diseurs de bonne advanture, les

suittes favorables du mariage du Roy, ainsi qu'elle les a aprises de la déesse Pallas, qui la représente comme estant fille des pensées de Jupiter, lesquelles ne sont capable d'aucune erreur n'y mensonge.

Seconde Entrée.

Prométhée, pour s'approprier tout-à-fait le feu qu'il a ravy du ciel, ne veut faire qu'une mesme chose avec luy, en cédant pourtant la divinité aux yeux de la Reyne, et renonçant pour jamais à la proffession qu'il faisoit d'exercer ses brigandages sur les eaux avec les pirates de Mauritanie, pour s'attacher désormais au service de leurs Majestez et des dames.

Troisiesme Entrée.

L'esté, representé par le Soleil, n'estime plus l'honneur ni la richesse de ses moissons, en comparaison des biens que cest auguste mariage doibt produire au monde, et les Éthiopiens, chez lesquels elle est continuellement, viennent, soubs la conduitte de cest astre, offrir toute la fecondité de leur royaulme, nonobstant quoy ils appréhendent de n'estre pas bien reçues des dames, à cause de leur difformité.

IV L'Asie; quatriesme Partie.

Première Entrée.

Cupidon, qui n'estoit auparavant que le démon d'amour, en est devenu le Dieu, s'estant purifié dans les chastes yeux de la Reyne, protestant désormais de ne souffrir plus aucune impureté dans les affections des hommes, dont il fait paroistre un grand effect, par la réduction des amazones à régler la liberté de leurs amours dans les loix du mariage.

Seconde Entrée.

Le muable Prothée, après tant de changements qu'il a fait voir de tous temps dans la nature, et mesme dans la fortune, par la révolution des empires du monde, s'obblige à remettre la terre qu'il représente, dans une seule forme de gouvernement, soubs celuy de sa Majesté, laissant pourtant aux Chinois la variété le leurs couleurs, pour en faire offre à l'embellissement de ceste journée, en tesmoignage de leur joye.

Troisiesme Entrée.

Pomone, la déesse des fruicts, dont l'empire des Turcs est extrêmement fertil, vient présenter à leurs Majestez toutes les richesses de son automne, et particulièrement à la Reyne, cest pomme d'or destinée à la plus belle; et pour avoir désormais plus de moyens de fournir à leur table tout ce qu'elle a de plus exquis, elle fait perdre aux Ottomans cest appétit desreiglé de leur ambition, pour leur en donner un autre plus légitime, qui est celuy de la paix, tesmoignant le désir qu'ils ont de goûter d'un fruit si délicieux, pourveu qu'ils ayent l'honneur de le recevoir de la main d'un si grand monarque.

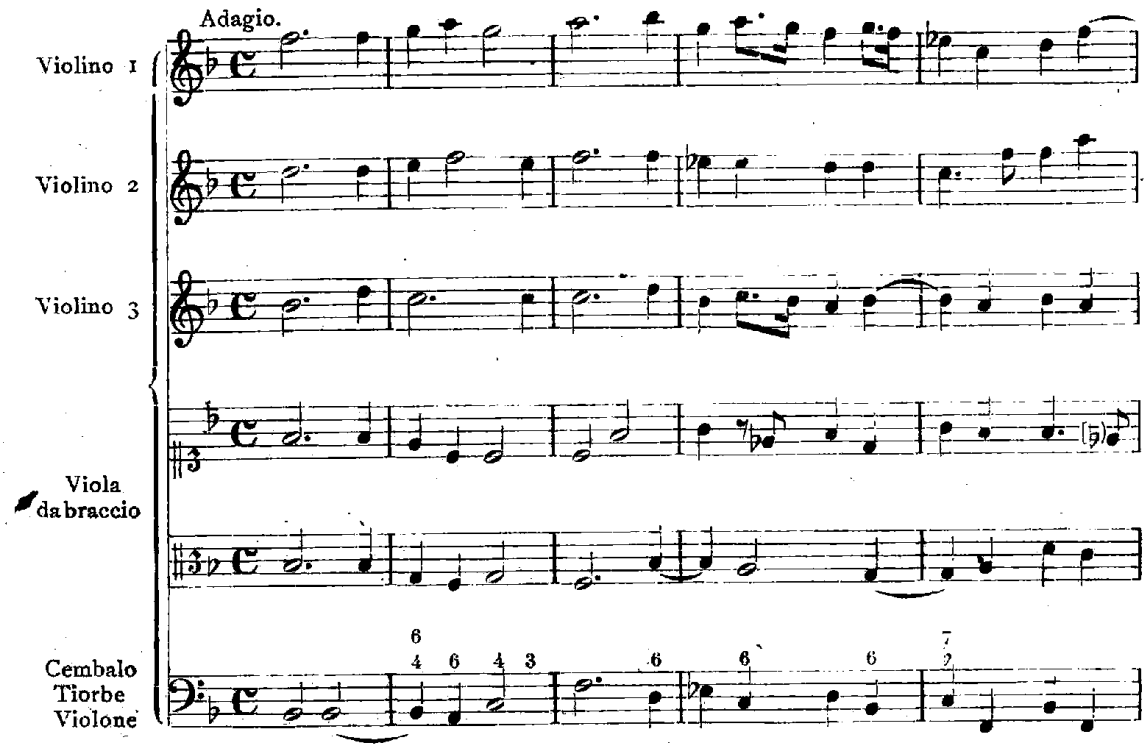
Le Grand Balet.

Jupiter, interessé dans le bonheur de Sa Majesté, comme estant entre tous les princes celuy sur lequel il se repose du gouvernement de la plus grande partie du monde, oblige les principaulx de sa Cour céleste à comble de toute sorte de prospéritez son auguste mariage, espanchant sur luy et sur la Reyne, comme ils offrent de faire, les grâces qui sont propres à leur influence: Mars la force, Apollon la sagesse, Pallas l'industrie, et Venus la beauté faisant voir la conspiration de leurs bonnes volontés

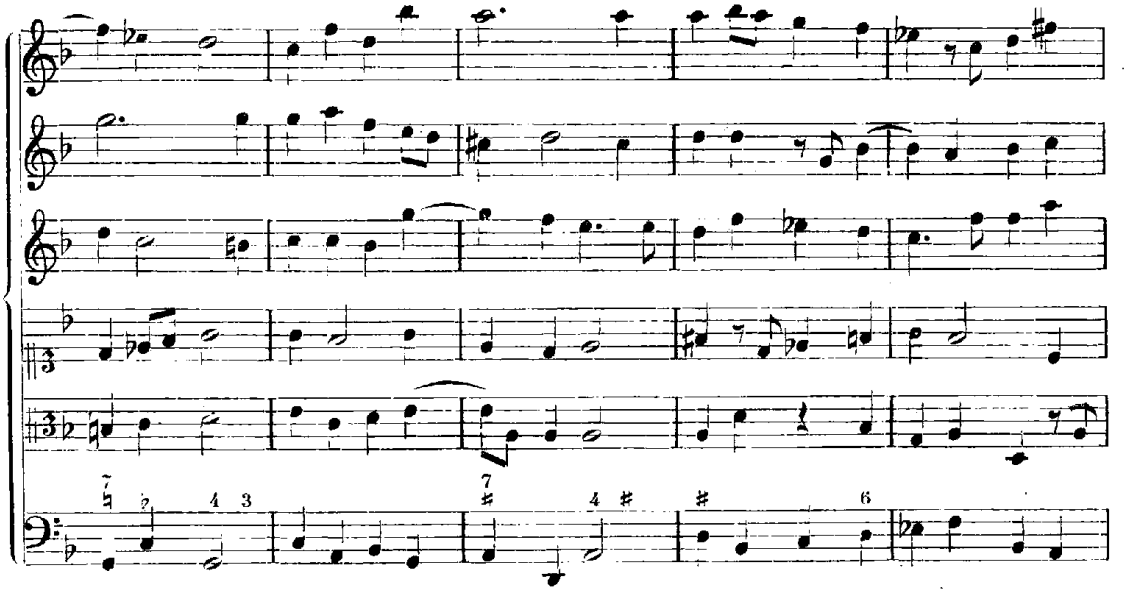
par un concert de musique, après quoy ils invitent les palladins, choysis de tous les royaulmes de la terre, à tesmoigner, par l'addresse de leurs pas, celle qui doit servir de guide à leur courage, pour contraindre les ennemis du Roy à luy demander la paix, et pour maintenir la gloire des beautez de la Reyne.

Das ist also wohl ein kulturgeschichtliches Monstrum im Lakeienstil, das sich mit seinem ungeheueren Huldigungsapparat gut neben dem ballet de la Royne, zu dem durch die Gestalt der Circe stoffliche Fäden reichen[1], und dem pomo d'oro, der hier schon als Huldigungsrequisit vorkommt, sehen lassen kann.

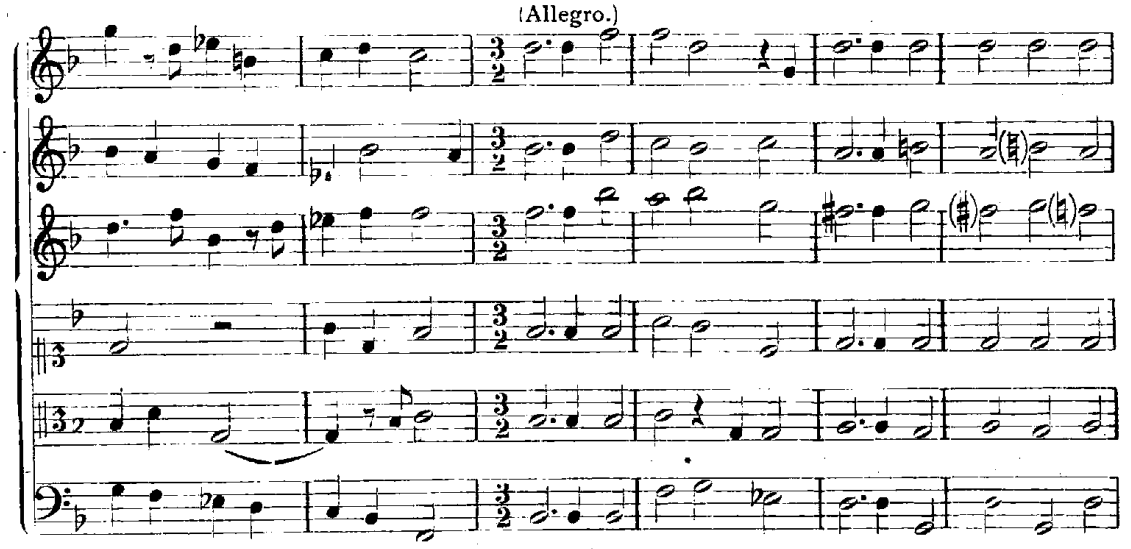
Die Oper selbst vermeidet — außer im Prolog und Epilog — Anspielungen auf die festliche Gelegenheit. Die Erlebnisse des Odysseus auf dem Sonneneiland Aea sind ebenso wie die verwandten Stoffkreise von Alcina (nach Ariost) und Armida (nach Tasso) in der Oper von Anbeginn überaus beliebt. So behandelt ungefähr gleichzeitig mit Zamponi ein Musikdrama am Wiener Hof den gleichen Vorwurf: I trionfi d' Amore von Sanzes, 1648 in Preßburg gegeben, früher schon in Prag gesungen. (Das handschriftliche Textbuch enthält zum Schluß allerlei Regiebemerkungen.) Und in Paris wird 1650 „Ulisse dans l'isle de Circé" von Boyer gegeben (Prunières, L'opéra Italienne en France. S. 328). Dem oben beschriebenen Prolog, den das erste Szenenbild veranschaulicht (Talmulde mit dem Meer im Hintergrunde) geht folgende „Sinfonia per Introduttione del Prologo" voran:



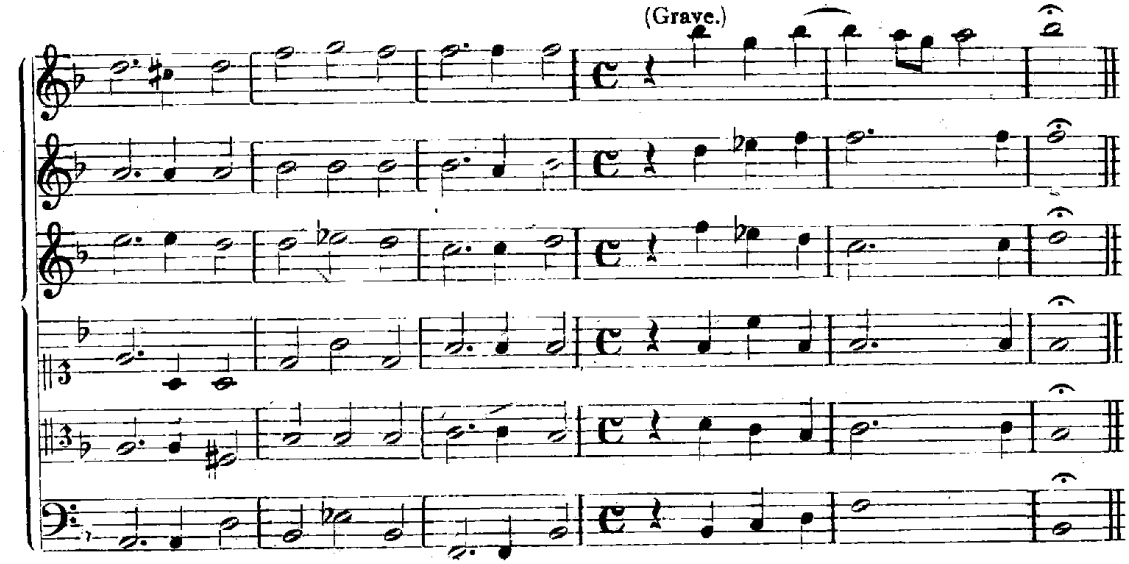
[1] Piot a. a. O. S. 47 verwechselt denn auch unsern Ulisse mit dem Circe-Ballett der Königin Luise.



(Allegro.)

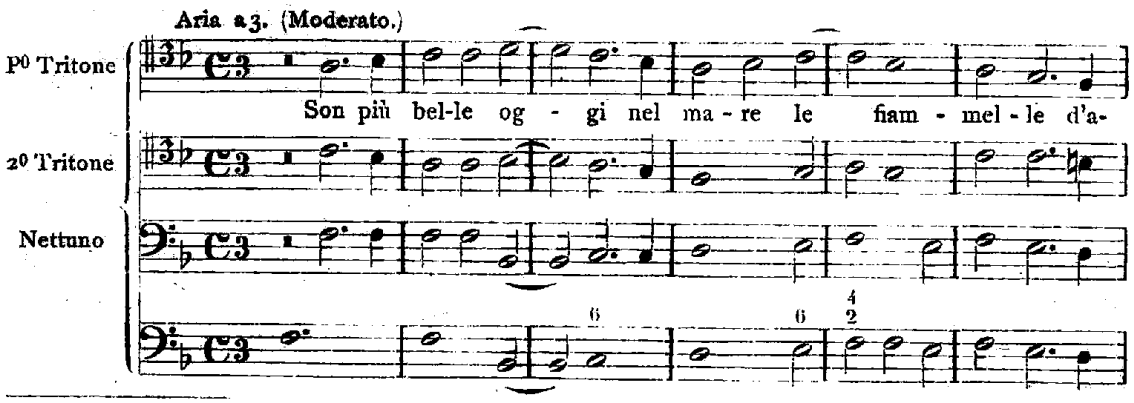


(Grave.)

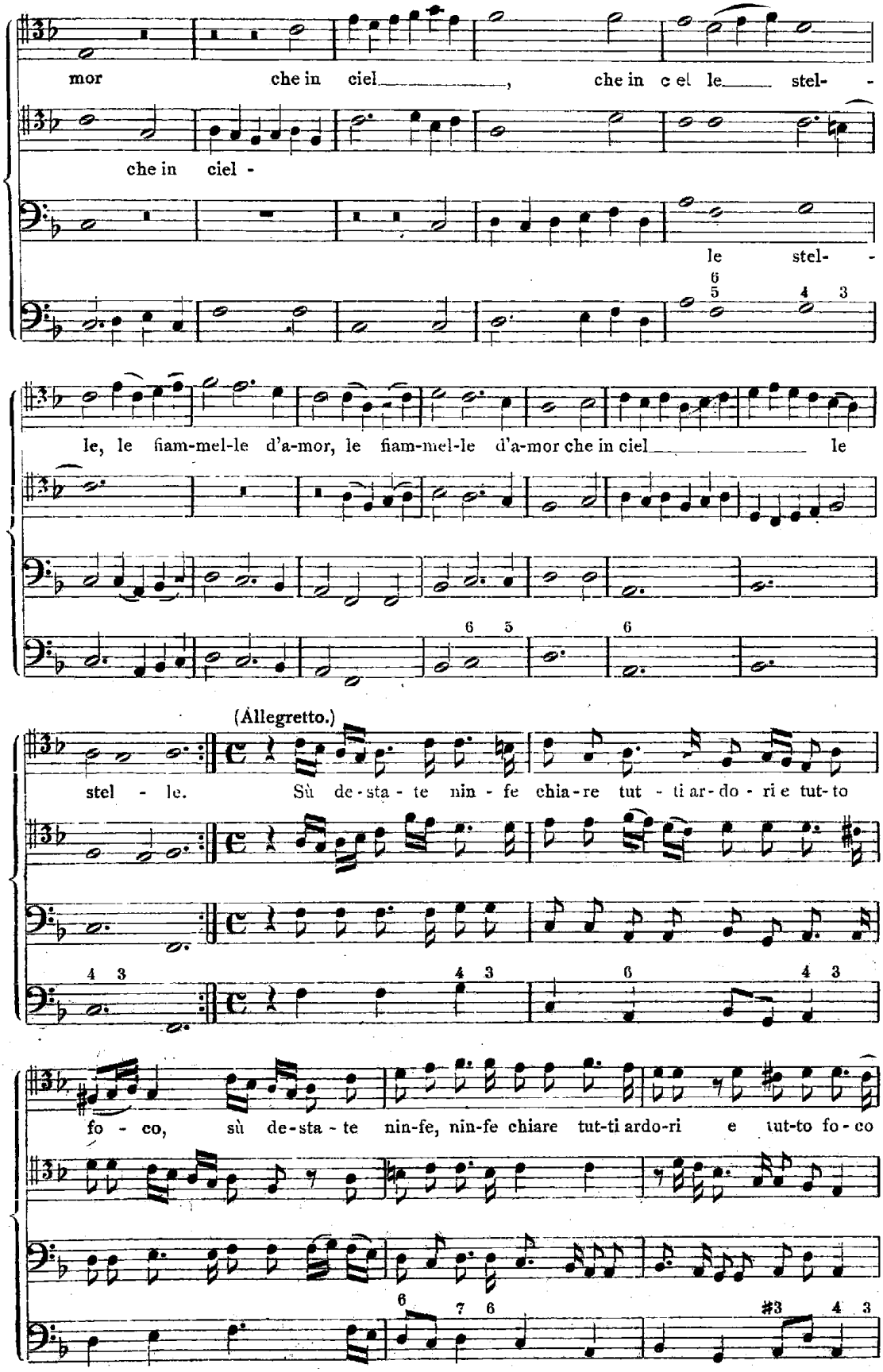


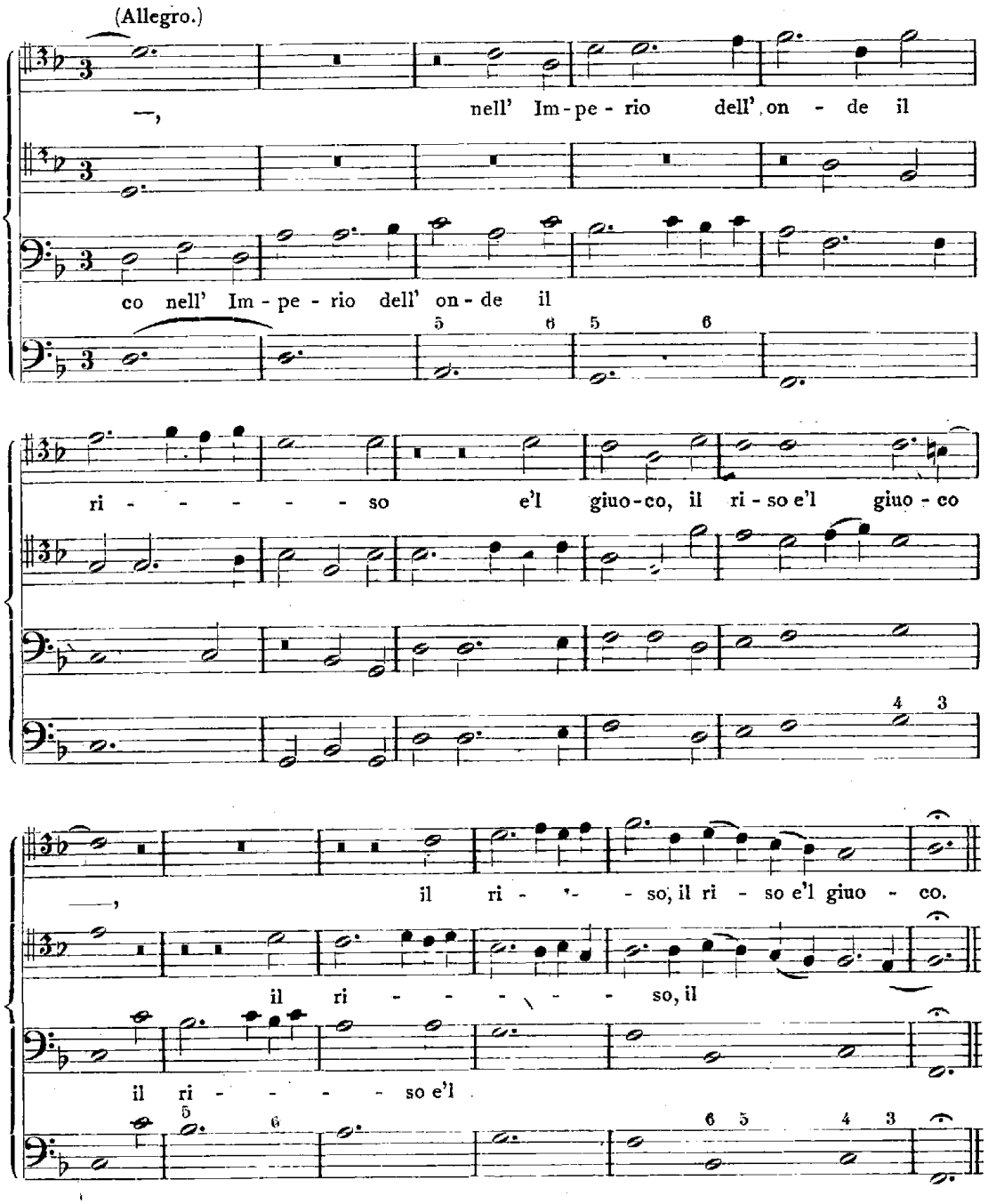
Hier wie an vielen anderen Stellen der Oper sind wir im Gegensatz zu den meisten sparsamen handschriftlichen Partituren der Zeit durch die volle Ausführung des Instrumentalparts überrascht. Bertali in Wien z. B. deutet die „Sonata“ regelmäßig nur durch den Baß allein an. Aber auch ausgeführten Sätzen gegenüber ist das Orchester Zamponis selten reich. Drei Violinen, Diskant-, Alt-Viola und Baß werden zu sechsstimmigem Satz hier und in den Sinfonien vor dem II. und III. Akt vereinigt, während bei den Venezianern mit fünfstimmigem Satz und zwar zwei Violinen, Alt-, Tenor-Viola und Baß das Auslangen gefunden wird (Monteverdi, Ritorno, Cavalli, Egisto), wenn nicht überhaupt schon die Triobesetzung genügte (zwei Violinen und Baß, z. B. in der Incoronazione). Der Verwendung von drei Violinen und Baß, die aus der Kammermusik bei Giov. Gabrieli 1615 (Riemann, Old Chamber Music I) und später Biagio Marini (Torchi VII, S. 68) bekannt ist, begegnen wir einmal in Monteverdis Incoronazione (in Goldschmidts Ausgabe S. 172), öfter schon in der römischen Schule: Landis S. Alessio setzt so die Sinfonien und Chöre, Michelangelo Rossi zieht sogar vier Violinen und Baß heran (Erminia 1637) und Goldschmidt[1] teilt endlich aus einer römischen Partitur einen Satz aus Luigi Rossis „Il Palazzo incantato“ mit, der in einer zweiten römischen Partitur bloß mit Generalbaß begleitet ist, wo die Gesangsbegleitung fünfstimmig, die Ritornelle aber siebenstimmig gesetzt sind (zwei Violinen, zwei Diskantviolen, zwei Tenorviolen und Baß). Die Generalbaßinstrumente sind bei Zamponi auch deutlich bezeichnet (Cembali, Tiorbe, Violone) und die gleiche Besetzung ist auch für die Ausführung des Rezitativs verlangt. Die Form der Sinfonie, die für die beiden andern Sinfonien vor dem II. und III. Akt gilt, vermeidet im Sinne der älteren Venezianer die Anlehnung an die Kanzone und den Ricercarstil, stellt aber doch wie Cavalli im Giasone zwei Bewegungsarten nebeneinander (Entrata-Corrente).

Die Prologszene bestreiten Neptun (Baß) und zwei Tritone (Tenöre). Das Rezitativ verläuft hier wie in der Oper überhaupt glatt, aber farblos. Koloraturen sind eingestreut, sehr häufig ist die harmonische Wendung nach Ganzschluß in F über einen flüchtigen Sextakkord nach Es dur, die Kadenzen sind mit Quartsextakkorden sehr deutlich betont, nur ganz selten kommt es zu Sequenzbildungen. Auffällig ist, daß Neptun in seiner Baßpartie keineswegs in der üblichen Art an den Generalbaß angekettet ist, sondern fast durchwegs frei singt. In der Mitte der Szene steht eine (Kontinuo-)Arie Neptuns im $^6/_8$-Takt und in andeutender dreiteiliger Liedform mit anschließendem Duett der Tritonen ($^3/_2$); geschlossen wird der Prolog mit folgender „Aria a 3“:



[1] H. Goldschmidt, Studien z. Geschichte der italien. Oper im 17. Jahrh. Leipzig 1901, S. 385.

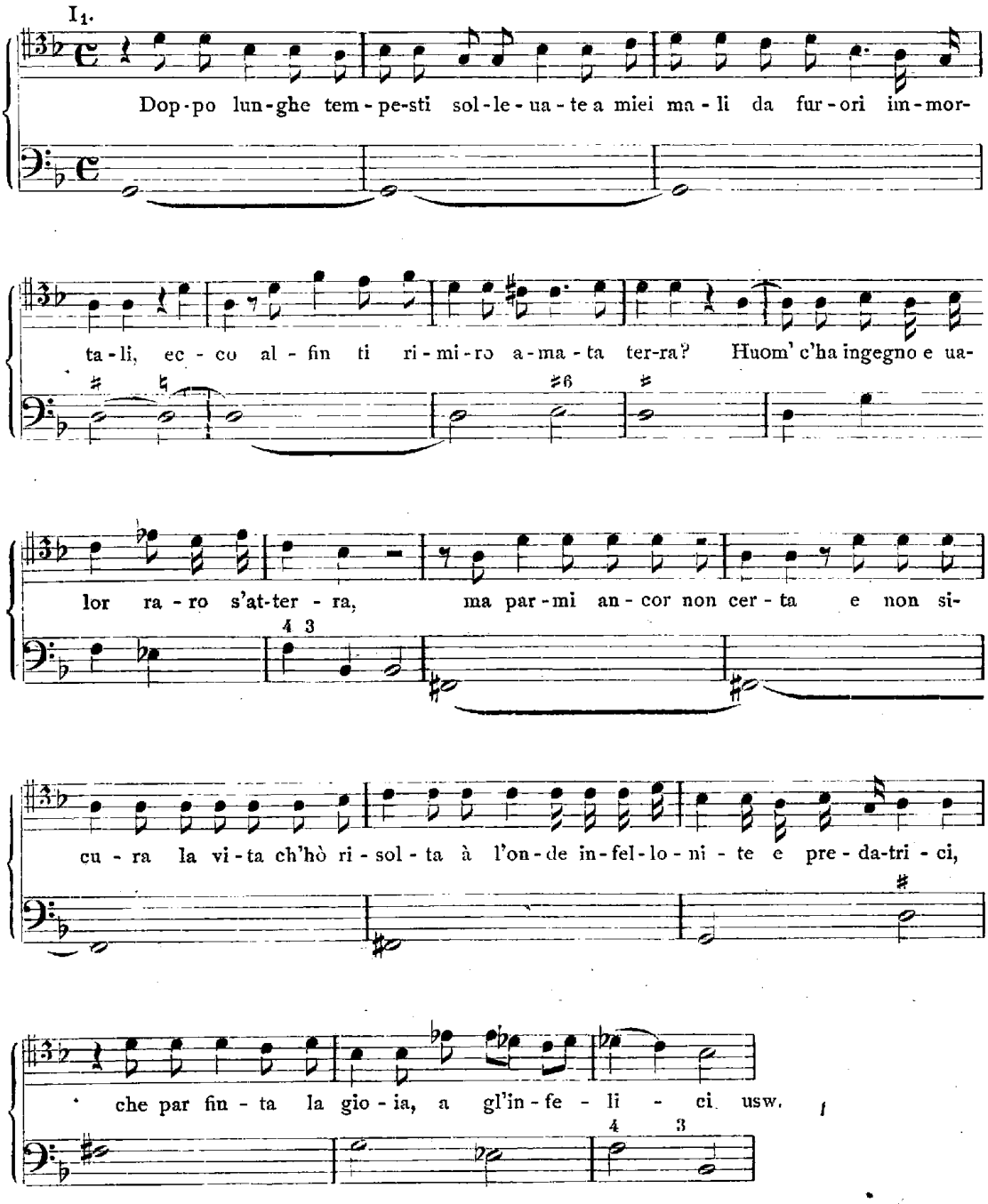

mor che in ciel , che in c el le stel -
che in ciel -
le stel -
le, le fiam-mel-le d'a-mor, le fiam-mel-le d'a-mor che in ciel le
(Allegretto.)
stel - le. Sù de-sta-te nin-fe chia-re tut-ti ar-do-ri e tut-to
fo - co, sù de-sta-te nin-fe, nin-fe chiare tut-ti ardo-ri e tut-to fo-co



Dieſes Terzett verläuft in drei Sätzen, einem reizvollen chanſonartigen, langſamen Anfang und zwei ſchnelleren Teilen mit viel fugierten Partien in Ricercarart. Eine ſolche zuſammengeſetzte Form iſt in der Oper damals Ausnahmeerſcheinung.

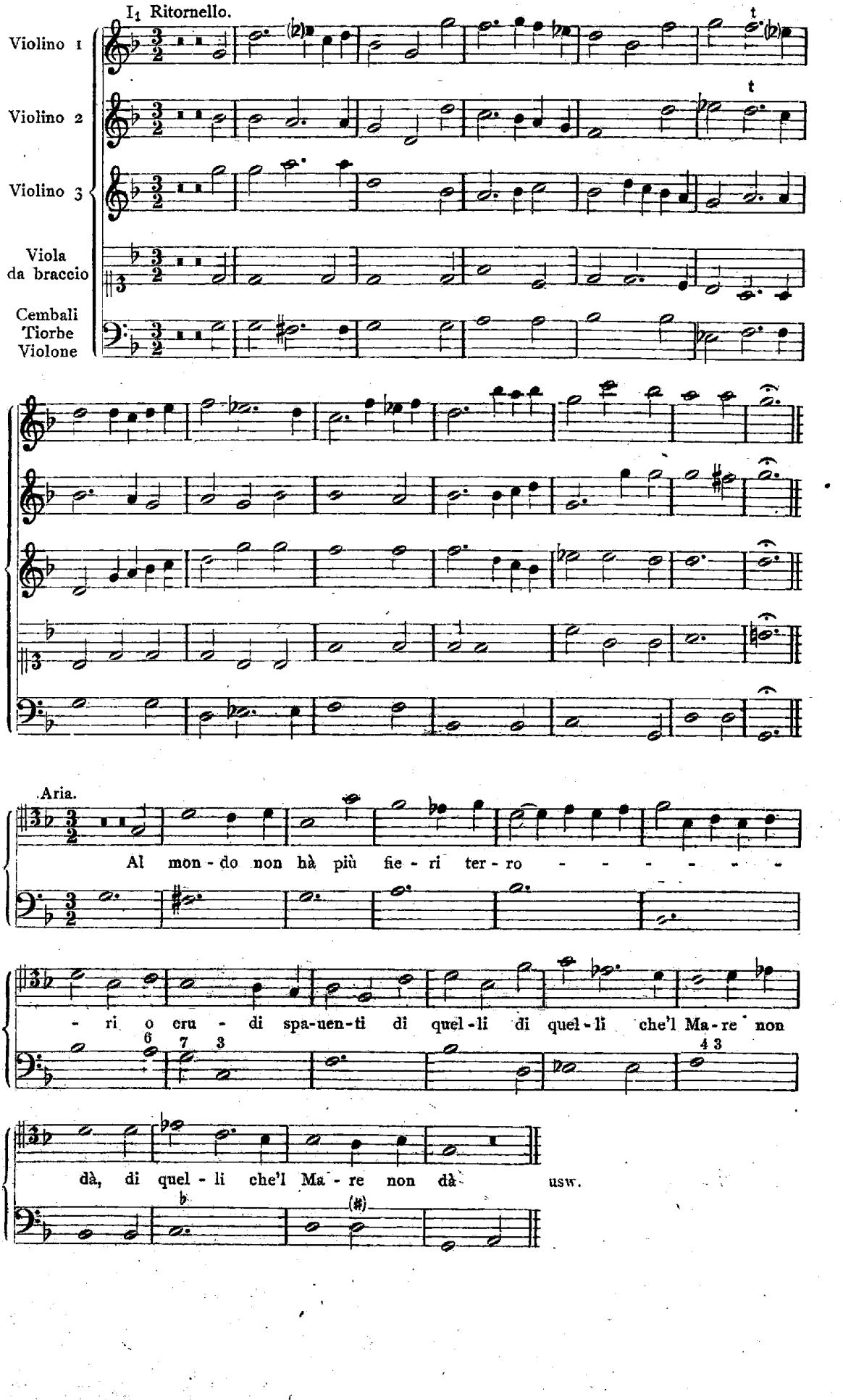
Die Beobachtungen aus dem Prolog werden in der eigentlichen Handlung beſtätigt. Klar iſt Rezitativ und Arie geſchieden, die Arie tonal geſchloſſen, in deutlichen Formen gehalten und meiſt mit einem Ritornell abgehoben. (Das Ceſtiſche Arioſo, das zwiſchen Rezitativ und Arie ſteht und gelegentlich in anderer Tonart ſchließt, als es beginnt, fehlt ganz.) Das Rezitativ iſt leicht gehandhabt und etwas vernachläſſigt, nur die Schlüſſe werden durch reichere Harmonieſchritte und kleine Melismen

ausgezeichnet. Hauptsache ist, wie in Monteverdis Ritorno[1], das Arienlied. Der Beginn des I. Aktes führt Ulisses vor, der seine Soldaten erwartet und noch ungebrochenen Mutes ist.



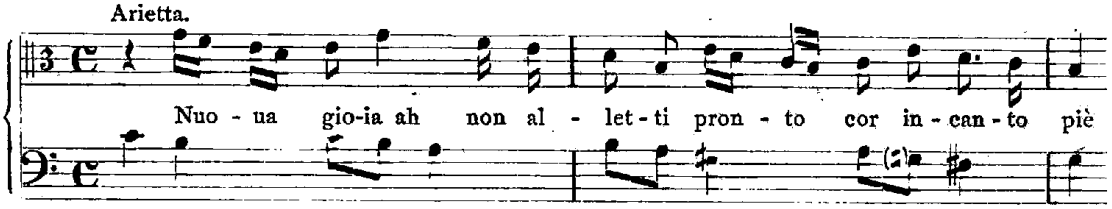
Alsbald geht er in die Arie über, die vom fünfstimmigen Ritornell (vier hohe Stimmen) klangvoll eingeleitet wird:

[1] S. Goldschmidt i. SIMG IX, S. 576 f. Doch ist der Ritorno durchaus nicht bloß lyrisch.


I1 Ritornello.
Violino 1
Violino 2
Violino 3
Viola da braccio
Cembali Tiorbe Violone
Aria.
Al mon - do non hà più fie - ri ter - ro - - - - - - -
- ri o cru - di spa-uen-ti di quel-li di quel-li che'l Ma-re non
dà, di quel - li che'l Ma - re non dà usw.

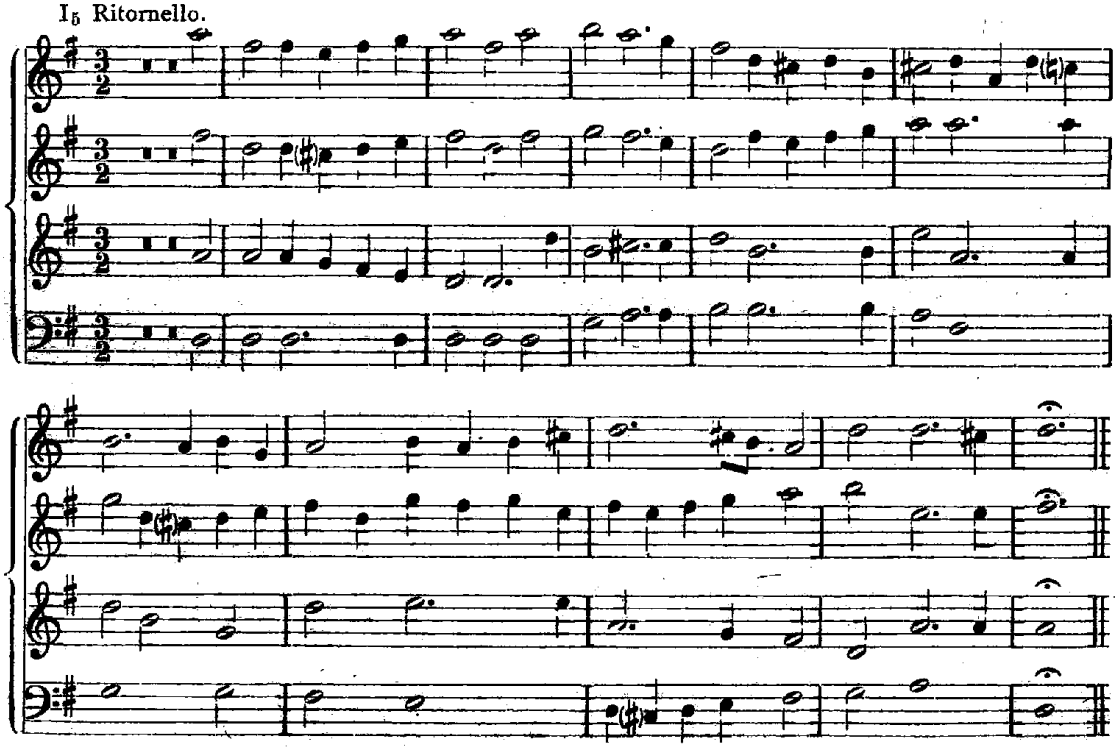
(Diesem durch Doppelstrich abgeschlossenen ersten Teil, folgt ein längerer zweiter in Bdur—gmoll, sodann ein dritter, textlich an den zweiten gebunden, musikalisch an den ersten angelehnt, in gmoll.) Die Szene geht wieder ins Rezitativ über, nur der Schluß ist leicht arios gehoben. Euriloco berichtet das Schicksal der Gefährten (Szene 2), die von Circe zu Statuen verzaubert sind (also nicht wie in der Sage zu Schweinen), Ulisses will sie mit Gewalt befreien. (Alles im Rezitativ.) Merkur (Szene 3) hält ihn in Gestalt eines Hirten zurück (Szenenbild). Er kommt ein Liedchen trällernd daher, vom (fünfstimmigen) Ritornell angekündigt,

I$_3$ Mercurio.
Arietta.

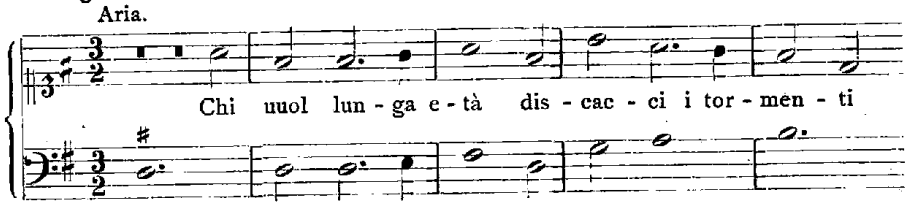


lehrt Ulisses sich vor Circes Macht schützen (das Kraut Moly ist nicht genannt) und gibt sich endlich, zum Himmel auffahrend, zu erkennen. Alles geht ab und die vierte Szene gehört der Venus, also dem Gegenspiel, die unter den Klängen einer „Sinfonia soaue" herabschwebt und einen langen Monolog singt (Rezitativ und zwei Arien, die zweite am Szenenende hat ein Ritornell in Triobesetzung und ist zweiteilig mit Taktwechsel: C—$^3/_2$. Im Kontinuo sind hier, wie später noch ein andermal, gelegentliche imitierende Einsätze vermerkt.) Es folgt das Auftreten der Circe mit Gefolge (Szene 5). Sie vertreiben sich singend die Zeit (Cantando omai passiamo l'hore, la gioja cresce al canto e'l duol si more), und Argesta („vecchia Cantatrice") stimmt ein Lied an:

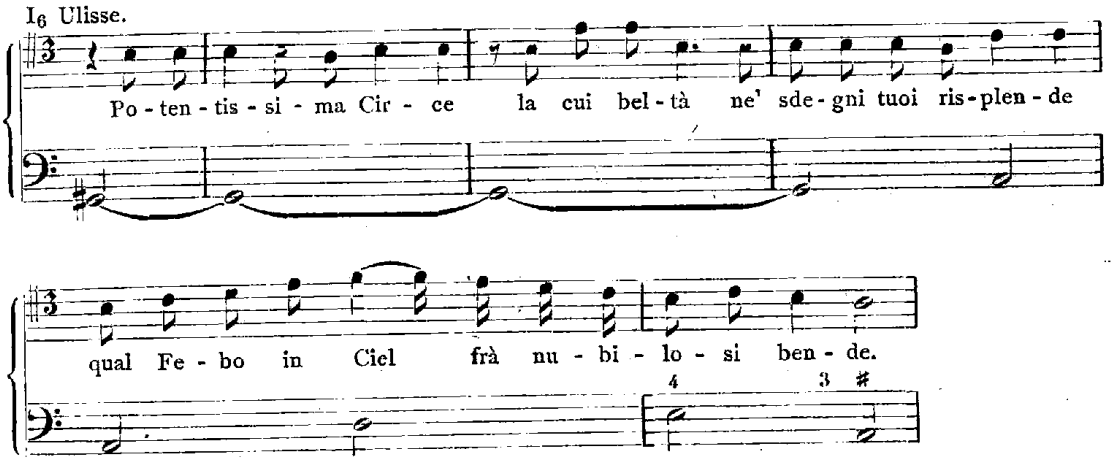
I$_5$ Ritornello.



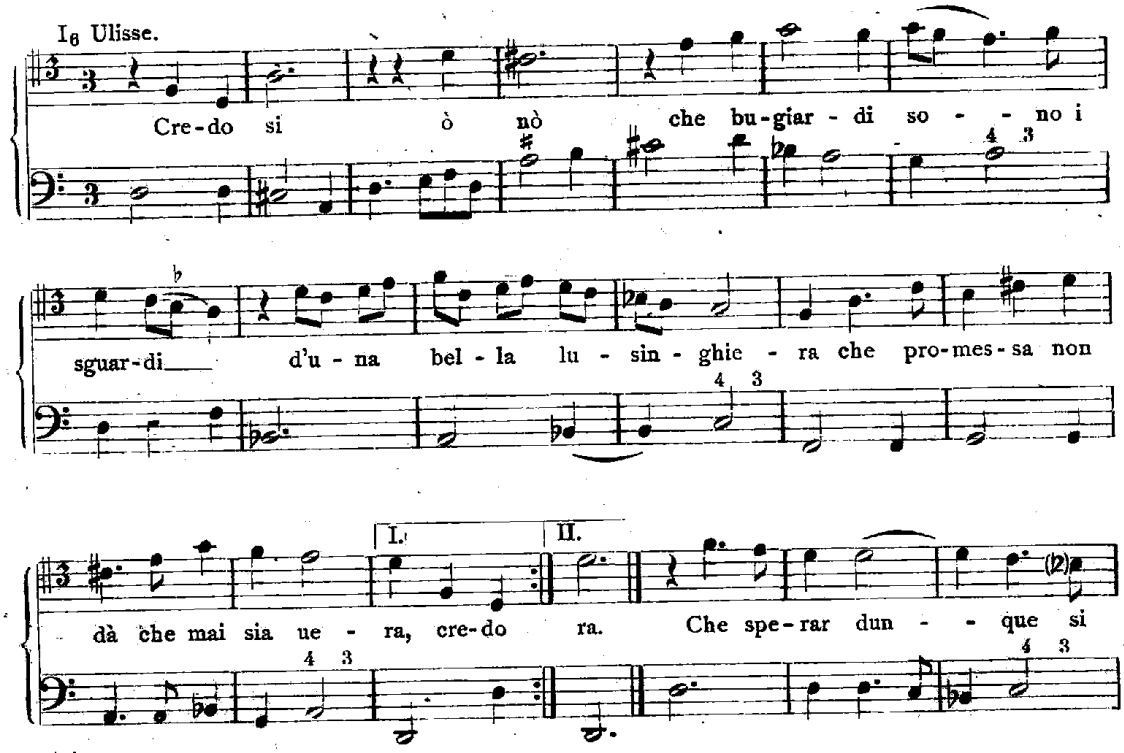
Argesta.
Aria.

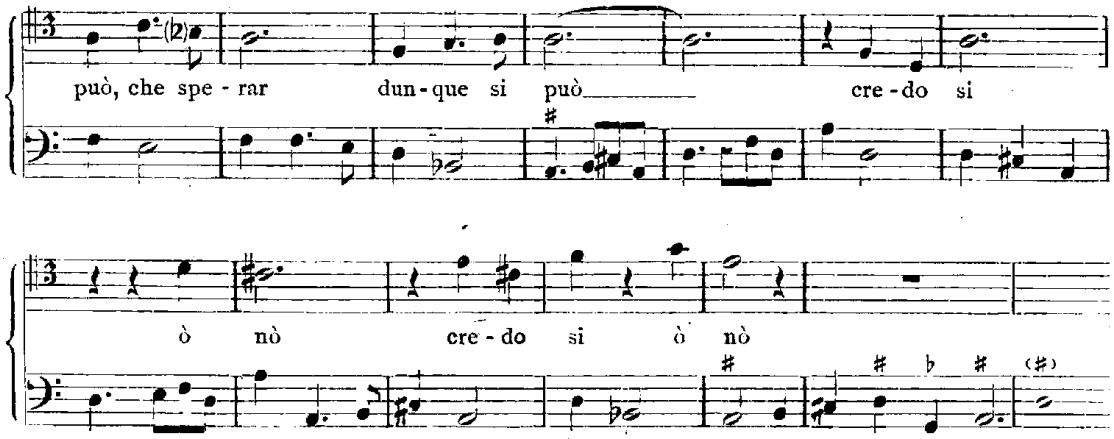


(Szene 6:) Der listenreiche Ulisses naht sich plötzlich dem Kreise der Frauen (Szenenbild) und fleht schmeichelnd um Rettung seiner Genossen.

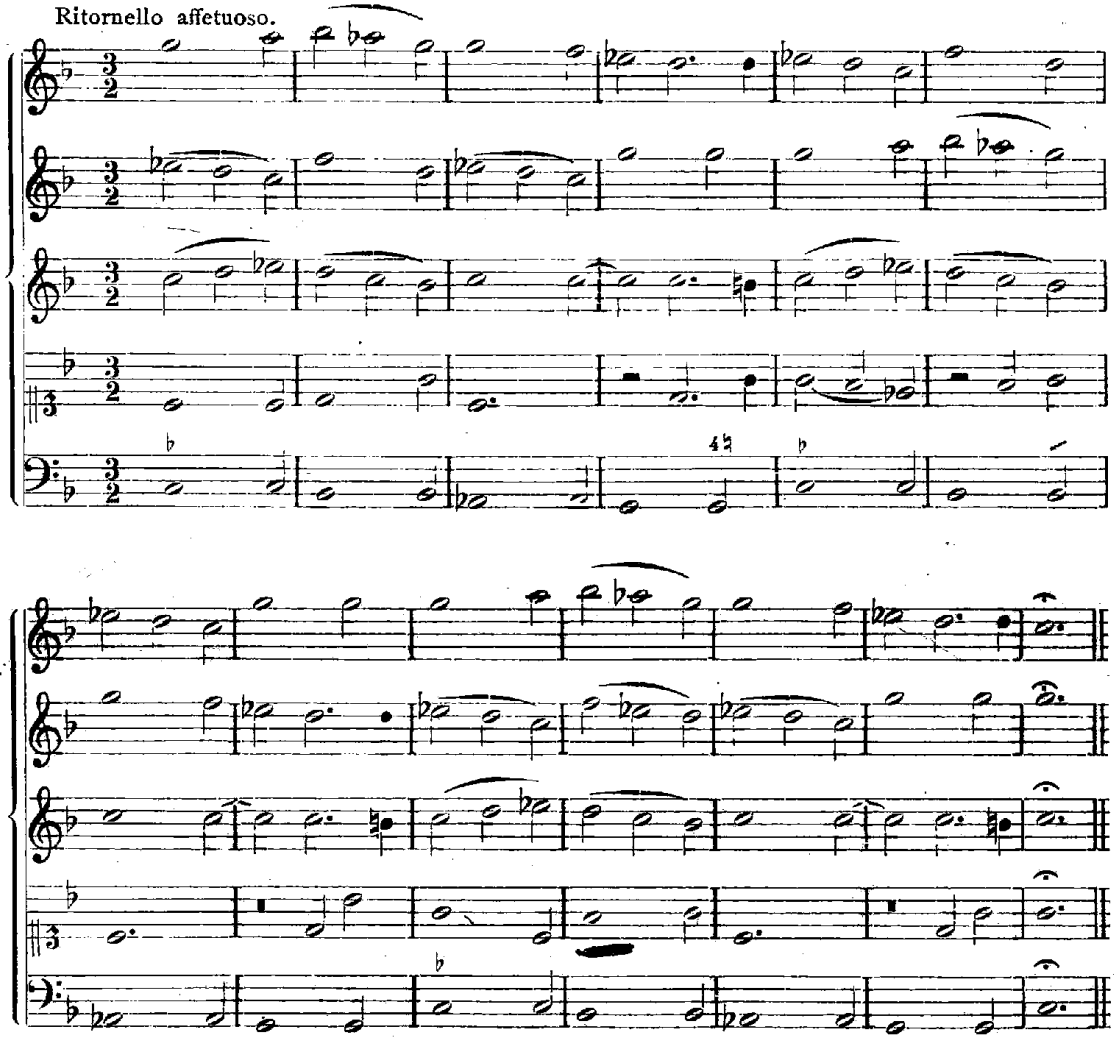


Circe antwortet mit ihrem Zauberstab; doch ihre Künste verfangen nicht, wohl ist er aber gegen ihre Schönheit nicht unempfindlich.

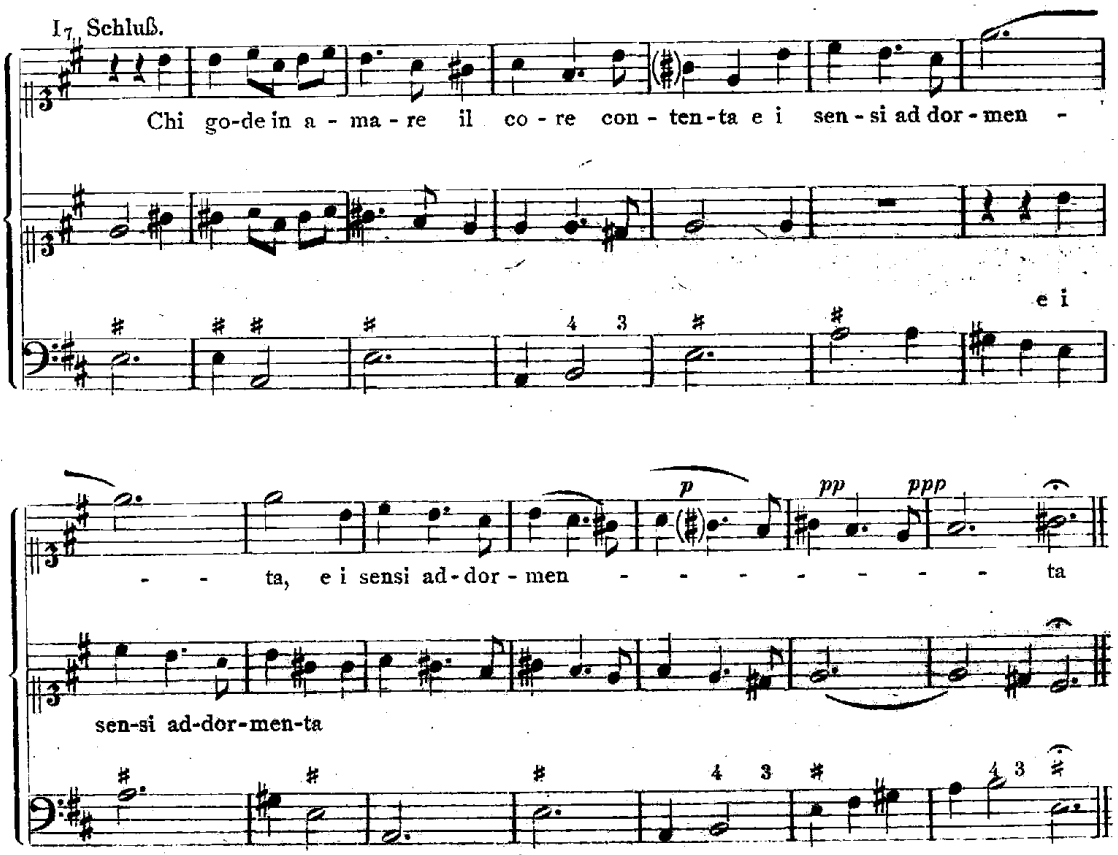




(Die Wiederholung des ersten Abschnitts ist im Original ausgeschrieben, der Schluß kommt auf den Anfang zurück: eine klare kleine Liedform.) Circe und Ulisses vereinigen sich in einem glühenden Liebesduett, das von einem feurigen Vorspiel eingeleitet — (es kommt von seinem drängenden Gedanken nicht los!)

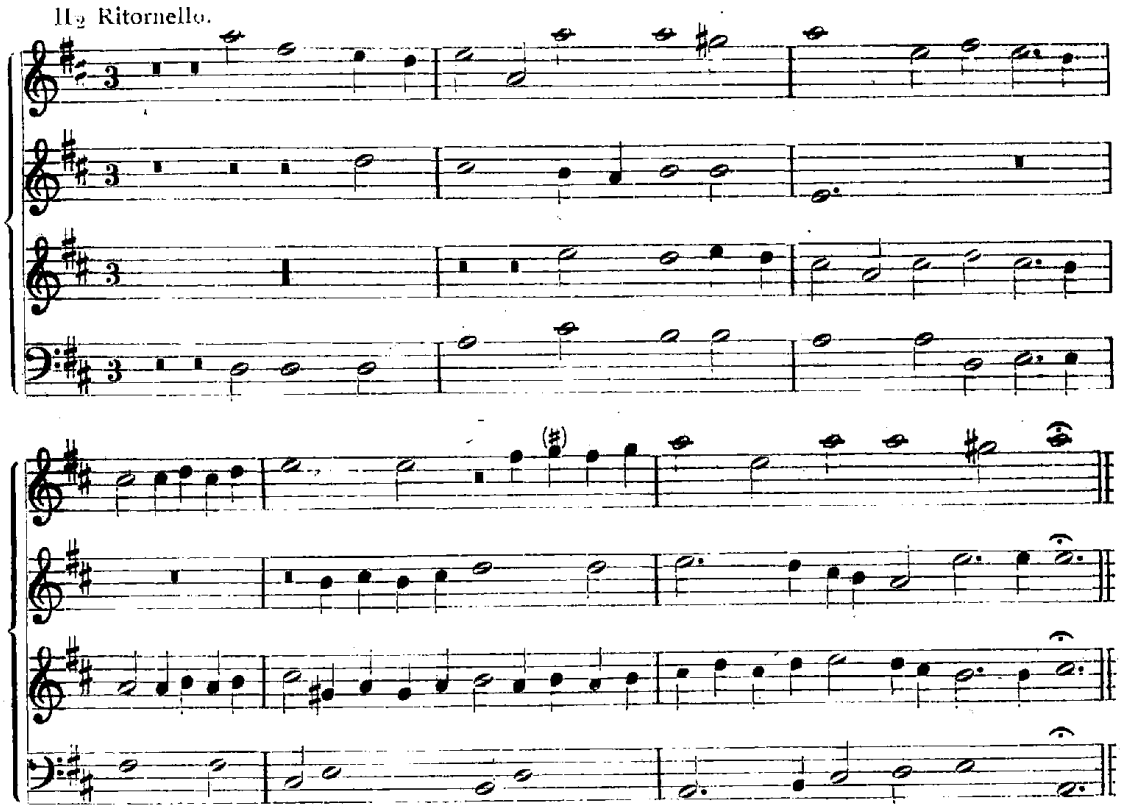


und von einem zweiten Ritornell beschlossen wird. In Circes Armen entschlummert der Held. Argesta, die komische Alte, singt ein Strophenlied (drei Strophen), „Aria accompagnata con 4 Viole“ — es ist hier nur Gesang und Baß aufgezeichnet —, das so leise als möglich verklingt: *p–pp–ppp–pppp*. (Szene 7.) Luftgeister („Aurette“) tragen den Schlafenden in Circes Palast. (Arie der Circe, zweistimmiger Frauenchor, Ritornell, ein zweiter Frauenchor, der so schließt:)

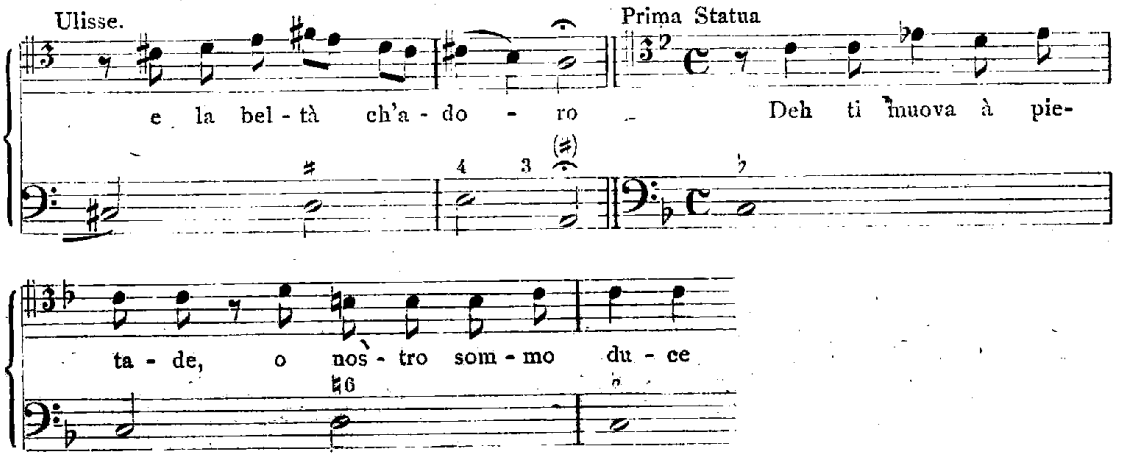


Dieses stimmungsvolle Ausklingen des Aktes wird durch den scharfen Gegensatz der einzigen derbkomischen Szene des Stückes gestört, die zwischenspielartig von Satiro, dem Gartenwächter der Circe (Baßpartie) bestritten wird. Er reißt seine Späße auf Circes Tierreich, singt eine Arie und leitet dann einen Tanz von Satiren und verzauberten Tierfigurinen ein. An dem großen Weltballett war also noch nicht genug. Abgesehen von diesem Intermezzo ist aber das völlige Zurücktreten des Niedrigkomischen in dieser Oper als besonderer Vorzug hervorzuheben. Nur Argesta hat dezent-komische Züge.

So scherzt sie in der ersten Szene des II. Aktes über ihre verschwundenen Reize. Ein dreistimmiges Ritornell beginnt und beschließt ihre Arie. In der zweiten Szene ist Ulisses allein im Saal, wo die Statuen seiner verzauberten Soldaten stehen. Er steht versunken in Liebesgedanken (Arie).



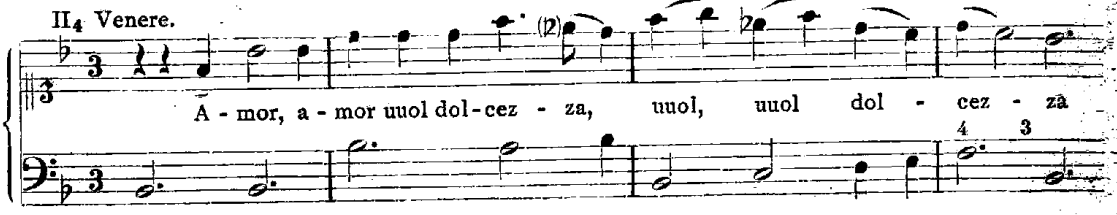
Mit harter Akkordrückung wird er von der Stimme eines der Verwunschenen angerufen:



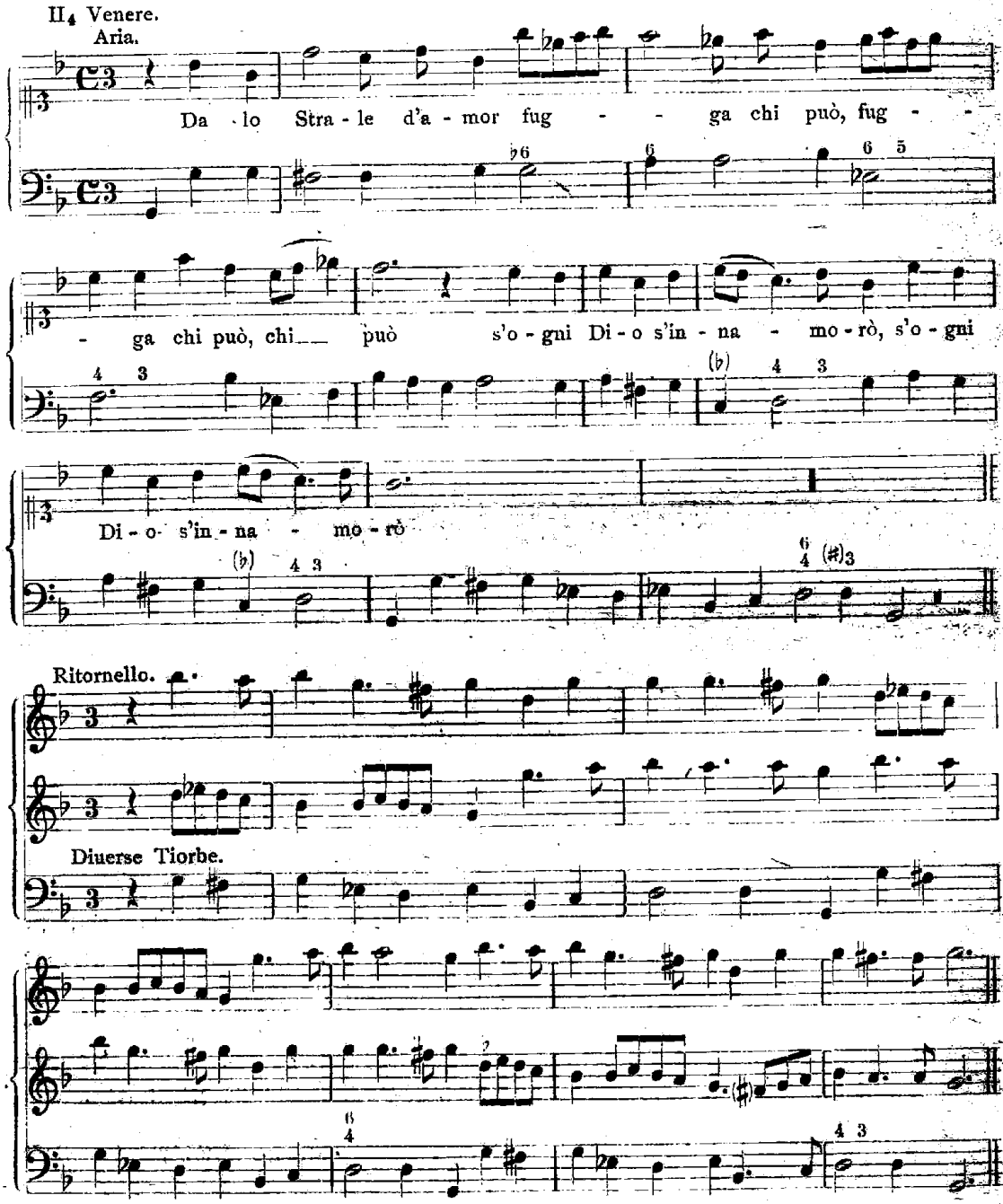
Ähnlich wendet sich eine zweite Statue an ihn (Edur: cmoll) und endlich flehen sie ihn im (zweistimmigen Männer-) Chor um Erbarmen an. Der starke dramatische Eindruck dieser Szene[1] wird leider gleich wieder aufgegeben (am Aktschluß wird er aufgewärmt), indem sich die Götter in die Handlung einmengen. Merkur singt eine Strophenarie (zwei Strophen), er will Ulisses schützen (Szene 3), Venus wieder gibt der Circe Unterricht in der Liebeskunst (Szene 4). Zunächst kommt sie kehrreimartig

[1] Sie ist der 2. Handlung von Badoaros „Ulisse errante" entlehnt (Venedig 1644, Musik von Sacrati).

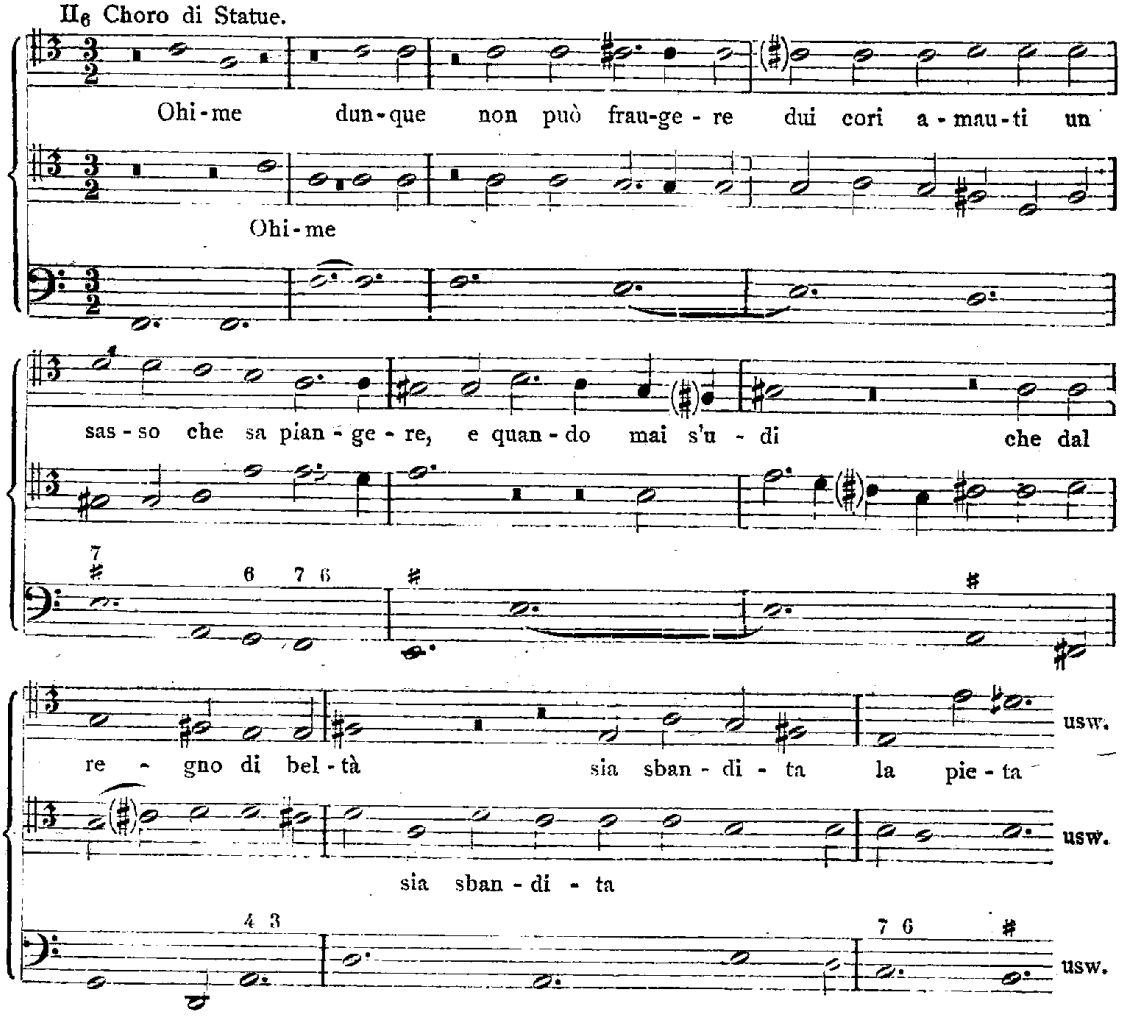
in ihrem Gesang (in zwei Arietten und später im Rezitativ) stets auf folgende Wendung zurück:



Das erinnert an Monteverdis Technik. Dann singt sie viermal ein kurzes Liedchen (vier Strophen), dem jedesmal ein kurzes Rezitativ vorangeht:

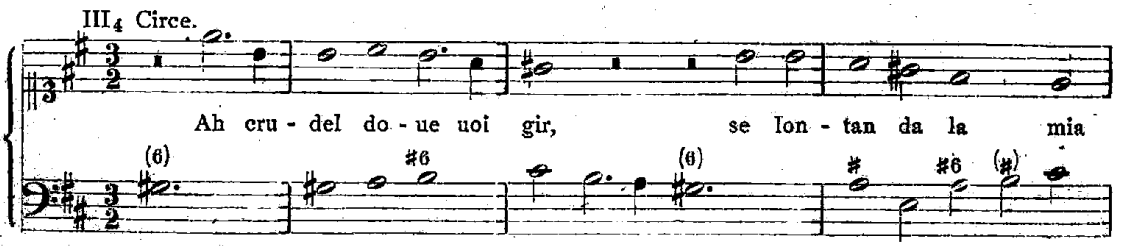


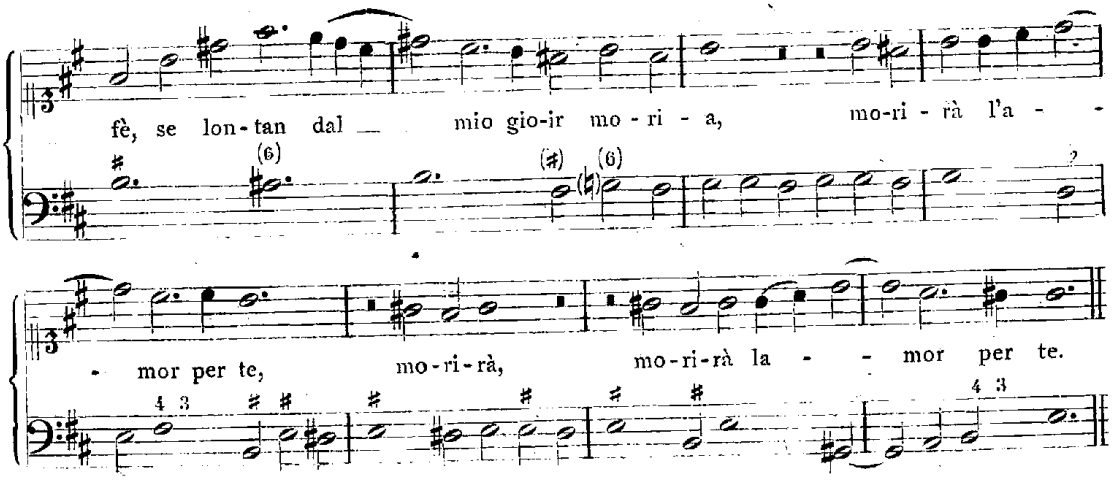
Das Ritornell, das nach der zweiten und dritten Strophe steht und wieder hartnäckig immer denselben Gedanken wiederholt, dürfte getanzt worden sein. Die Liedseligkeit auch dieser Szene ist bezeichnend. Merkur und Venus geraten im Rezitativ an einander (Szene 5). Der Aktschluß endlich (Szene 6) greift auf den Statuenchor zurück (Szenenbild). Der wendet sich diesmal sehr eindringlich an das Liebespaar



und Circe befreit die Klagenden wirklich um Ulisses willen. Dieser Vorgang ist aber ins Sekko verwiesen, das den Akt beschließt.

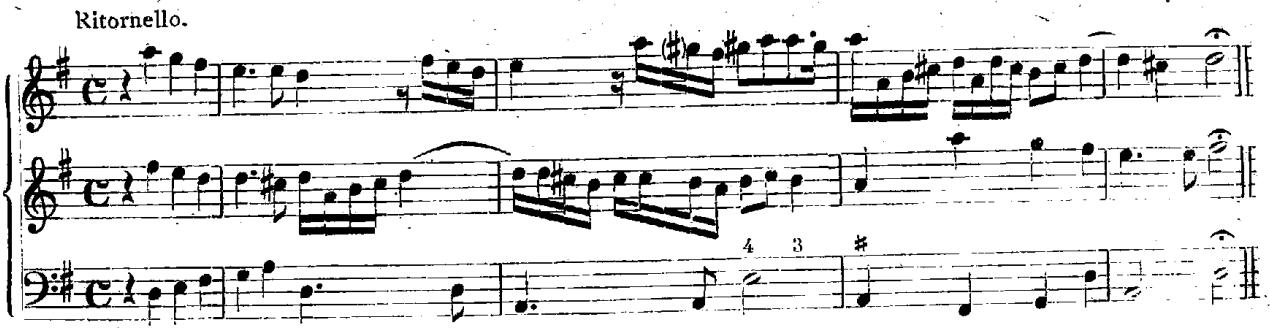
Den III. Akt eröffnet eine Liedszene: Circe ordnet ihrem Geliebten das Haar, die Frauen singen dabei (Szenenbild) (zwei Arien, nach jeder: Duettstelle der „Damigelle"). Venus triumphiert (Szene 2: Sinfonia a 5 und Arie); Merkur aber rüttelt Ulisses aus seinem Liebesrausch auf (Szene 3, Aria a 2, zwei Strophen) und Ulisses verläßt Circe (Szene 4). Wieder eine lyrisch voll ausgebeutete Szene. Circe bricht in einen innigen Klagegesang aus





ihm folgen drei Duettstellen der „Damigelle" und eine Arie der Argesta. Der Schauplatz verändert sich, Euriloco wartet im Schiff auf Ulisses (Szene 5, Szenenbild), er singt zwei Arienstrophen. Ulisses kommt, besteigt das Schiff und flieht (Sekko); der Akt schließt mit einer erregten Aussprache zwischen Venus und Merkur (Sekko), Venus eilt empört vor Jupiters Thron. Der Epilog (Licenza) führt dann auch Jupiter heran (Sinfonia): La Comparsa di Gioue sù l'Aquila con le quattro Deità significa l' applauso della Corte Celeste à contenti et allegrezza di quella della Spagna; in cui la M^ta del Rè habbia trionfato sù i voti de' sudditi nell' Augustissime sue nozze coll' Infante Seren.^ma d' Austria" (Szenenbild, die Götter in der Luft). Jupiters (Baß) Ansprache (Rezitativ) ist durch ein feierliches Ritornell (a 3) eigenartig geteilt, das mehrmals und in verschiedenen Tonarten aufgegriffen wird

Ritornello.



Es wird noch in Adur, Edur und hmoll angestimmt. Die vier Gottheiten singen eine kurze Chorstelle, Mars und Venus je eine Arie und endlich vereinigen sich alle zu einem Choro di tutti (a 6), begleitet vom sechsstimmigen Orchester. Die Partitur läßt noch ein Bild folgen: „Il Gran Ballo de Cavalieri".

Der „Ulisse nell' Isola di Circe" ist also völlig Liedoper. Das Rezitativ tritt zurück, auf dramatische Wirkung wird weniger Gewicht gelegt als auf das Lyrische. Die Verführung im ersten Akt, der Abschied (Lamento) im dritten sind Höhepunkte, denen bloß der Statuenchor des zweiten Akts gegenüber gehalten werden kann. Sehr hinderlich sind die Götterszenen, bei denen der Musiker aber die Gestalt der Venus für seine Zwecke geschickt ausnutzt. An ihr Auftreten sind viele anmutige Arien gebunden (die Liedszene I 4 und besonders II 4), auch wird ihr Rezitativ gelegentlich

arios. Die Arie hat überragende Bedeutung, wir können 25 Einzelarien nachzählen, denen sich mehrere Duette anschließen (hauptsächlich das zwischen Ulisses und Circe im I. Akt (Szene 7) und Merkur und Ulisses im III. (Sz. 6), dann mehrere Duettstellen der „Damigelle"). Der Chor ist bloß zweistimmig gesetzt („Aurette" in I 7, „Statue" im II. Akt). Der Prolog enthält ein Terzett, die Licenza ein Quartett und abschließend den Choro di tutti.

Die Oper wurde im Februar 1655 vor Marie Christine von Schweden in Brüssel wiederholt.

Teutsche Comedie Arien

Von

Robert Haas, Wien

Dies ist der Titel von zwei handschriftlichen Sammelbänden der Wiener Nationalbibliothek (19062 und 19063), die aus dem 18. Jahrhundert stammen und 1 Rezitativ, 22 Arien, 6 Duette, 2 Terzette und 2 Quartette enthalten. Sie sind seinerzeit mit den Beständen des Hofkapellarchivs in die Hofbibliothek gelangt. „Teutsche Comedie" war bekanntlich in der Zeit Maria Theresias Fachausdruck für das Wiener Stegreifstück, und bei näherer Betrachtung stellten sich die beiden Bände als bisher unbeachtete und höchst wertvolle Ergänzung zu einem andern kostbaren Besitz der Nat.-Bibl. heraus, nämlich zu den vier Handschriftbänden 12706 bis 12709: „Teutsche Arien, welche auf dem kayſ. priv. Wienerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comedien gesungen wurden", bzw. zu ihrem 4. Band. Diese Sammlung von Arientexten (im folgenden A.-S. gekürzt) wird bekanntlich Felix von Kurtz, dem wienerischen Bernardon zugeschrieben und faßt die Gesangseinlagen der meisten unter Bernardons Mitwirkung in Wien 1737 bis 1760 gegebenen Stücke — nicht alle sind von Kurtz — zusammen[1]. Mit sechs Ausnahmen[2] ließen sich nun unsere Texte in dem genannten 4. Band der A.-S. feststellen, wodurch zugleich die Titel der zugehörigen Komödien bekannt und so zumeist weitere sichere Datierungen ermöglicht wurden. Die Komödien dieses 4. Bandes sind nämlich zum großen Teil unter französischen Titeln im ersten Wiener Theateralmanach, dem Répertoire des théâtres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757, Vienne, Ghelen, 1757 zeitlich bestimmt, wobei zugleich die Verfasser der einzelnen Stegreifspiele genannt sind. Dieser Vergleich des 4. Bandes der A.-S. mit den Angaben des Répertoire wurde denn auch vor kurzem von Artur Tulla im einzelnen durchgeführt[3]. Der Inhalt unserer beiden Bände läßt sich demnach zusammenfassend folgendermaßen beschreiben:

---

[1] A. v. Weilen hat die Liedersammlung in Gödekes Grundriß Bd. 5, § 259, 5, 34 beschrieben. In Weimar liegt eine gleichlautende Abschrift, eine Neuausgabe bereitet Dr. Max Pirker in Wien vor.

[2] Das Duett 19062 Nr. 4 ist durch ein Druckwerk bestimmt.

[3] Wiener Stegreif-Komödien aus den Jahren 1752—1757 im Oktoberheft 1918 der Zeitschrift für Bücherfreunde. Weilen hat diesen Vergleich im Euphorion II, S. 350 ff. schon begonnen.

Handschrift 19062.

Nr. 1. „O! du arme Welt, du nimmst ja nicht in Acht", gmoll.
Arie des Bernardon aus: „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon"[1]. Nr. V. „Bernardon als Bruder des Democritus". (A.-S. Nr. 213, Bd. IV. S. 224.)
Répertoire Nr. 76: Bernardon ressucité, ambigu Comique du Sr. Kurtz, orné de Machines, entremelé de chansons, & accompagné de deux Pantomimes, repres. par des Enfans. Nach Ostern 1754.

Nr. 2. Duett: „Könnt ich mich geliebter Schatten auch in(!) Grab mit dir vergatten". Esdur.
„Bernardon und Rosalba. Bernardon welcher von Odoardo erschossen worden, lieget tot auf dem Theatro, Rosalba, seine Amantin, beweinet ihren erblichenen Bräutigam und fängt an, auf folgende Art zu singen." Ebenda Nr. I (S. 211).

Nr. 3. „O jeges boz tausend wie bin ich voll freud". Adur.
Ebenda Nr. VII (S. 225). „Bernardon als tummer Jackerl".

Nr. 4. Duett: „Mir ist die Welt zu klein". Fdur.
„Rosalba, so als Einsiedlerin verkleidet, sich rasend stellet, singt mit Bernardon folgendes Duetto". Aus den „Arien, welche in der neuen Comödie gesungen werden, genannt: Die glückliche Verbindung des Bernardons, nebst einer Kinder-Pantomime betitult: Bernardons glücklicher Traum. NB. Eine Continuation und Schluß von denen vorhergehenden Comödien, als dem zerstöhrten Versprechen, Bernardon dem Einsiedler und der Macht der Elemente. NB. NB. Madama Theresia Kurzin wird sich das erstemal in der Personage der Rosalba zeigen". (Wien, Stadtbibl. 22200 A.) 1758.

Nr. 5. „Nichts ist stärker als die Liebe". Gdur.
Arie der Colombine aus „Der Kaufmann zu London", „Tragödie". Nr. I. (A.-S. Nr. 208, S. 179. Daselbst steht noch eine zweite Strophe Text.)
Répertoire Nr. 69. Le Marchand à Londres; Trag. Anglaise de Mr. Lillo, imitée par le Sr. Meiberg. Nach Ostern 1754.

Nr. 6. „Wir haben drey Diener, ist keiner zu Haus". Ddur.
Ebenda Nr. III. „Bernardon singt im Schlaf tanzend". (S. 182.)

Nr. 7. „Man glaubt vielleicht, ich bin nicht gscheit". Gdur.
Nr. IV, Bernardon, aus: „Etwas wider vermuthen oder es ist hohe Zeit". (Nr. 219, S. 269.)
Répertoire Nr. 82. L'Imprevue, du Sr. Huber, imitée d'une Tr. Com. Ital. nommée: Le Roi Jardinier. Nach Ostern 1754. Nach dem Huberschen Szenar (Hs. 13606) genau datiert, 5. Febr. 1755.

Nr. 8. „Recitativo. Grausamer Wütterich, ich sag erbarme dich".
Ebenda Nr. V. „Bernardon als Richterin mit 7 Kindern zu Odoardo" (S. 270).

Nr. 9. „Gehts alle zum Geyer, ich lach nur dazu". Ddur, Tenor (Bernardon).

Nr. 10. „Duetto. Hier steh ich arme Katz". Cdur.
Nr. VII. „Bernardon als Regens Chori und Fiamene als Schulkind" aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul oder die Spatzen-Zauberey mit der lustigen Regens Chori Pantomime" (Nr. 206, S. 167).
Répertoire Nr. 67: L'Isle des Moucherons, farce allem. ornée de Machines, entremelée de Chansons & suivie du Maitre d'Ecôle Pantomime du Sr. Kurtz, repres. par des Enfans. Nach Ostern 1754.

---

[1] Vgl. Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon von Ferdinand Raab, hrsg. von Fritz Raab, Frankfurt a. M. 1899, S. 103.

Nr. 11. „Wie träum ich oder ist es wahr?" g moll.
Nr. III. „Bernardon und Scapin auf dem Esel" aus „Die in dem(!) höllischen Fluß Styx gedunkte Magische Pistolese des Hanns Wurst" (Nr. 218, S. 262. Hier steht noch eine zweite Textstrophe.)
Répertoire Nr. 81: Le Baton enchanté, farce Allem. Nach Ostern 1754.

Nr. 12. „Schönste gönne doch das Glücke deinem treuen Bernardon". G dur.
Bernardon.

Nr. 13. „Ach ihr Gnaden unverholen Exellenzen schöner Herr". A dur.
Nr. IV. „Fiamene als Graßer-Mädl" aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul" s. o. Nr. 10 (S. 165).

Nr. 14. „Duetto. Ich fühle in der Brust ein rechtes Höllen Feuer". F dur.
Nr. IX, „Isabella, so vor Rache rasend wird, singt mit Hannswurst folgendes" aus „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon" s. o. Nr. 1 (S. 227).

Nr. 15. „Quartetto. Du eilest jetzt von hier". G dur. 2 Soprane, 2 Tenöre.
Nr. IV, „Souçis, Celadon, Palié und Hanns-Wurst, unter dem Namen Prinz Gugurutz. Nach diesem Quartett fahren die Prinzessin Souçis und Palié auf einer Maschine durch die Luft", aus der „Maschinen Comödie: Die vereinigte Liebe oder die Farben-Comödie". (Nr. 251, S. 475.)
Nach 1757.

Handschrift 19063.

Nr. 1. „Wurstl mein Schazerl, wo wirst du wohl seyn". E dur.
Nr. II, „Colombina" aus „Leopoldl der teutsche Robinson" (Nr. 216, S. 249).
Répertoire Nr. 79: Leopoldin Robinson, Tr. Com. du Sr. Heubel. Nach Ostern 1754.

Nr. 2. Duett: „Ach will man mich von dem schon trennen". Es dur. 2 Soprane.
Ebenda Nr. III, „Leopoldl und Rosaura" (S. 250).

Nr. 3. „Verdopple deine Wuth, ach grausames Geschicke". B dur.
Ebenda Nr. IV, „Leopoldl" (S. 251).

Nr. 4. „Schazerl bleib hier". G dur.
Ebenda Nr. V (Schluß), „Colombina" (S. 251).

Nr. 5. Duett: „Böses Weib zurück auweh". F dur.
Nr. VI, „Bernardon und Mirile" aus „Triumph der Freundschaft" (Nr. 221, S. 285).
Répertoire Nr. 84: Le Triomphe de l'Amitié, Tr. Com. du Sr. Heubel, tirée des nouv. de Mad. de Gomez. Nach Ostern 1755.

Nr. 6. „Zurück ich sag euch ach lasset mich doch gehn". G dur.
Ebenda Nr. I, „Bernardon" (S. 281).

Nr. 7. „Du könntest zwar vor allen il mio caro seyn". A dur.
Ebenda Nr. II. „Mirile zu Bernardon" (S. 282).

Nr. 8. „Wenn Cupido lachen will, schießt er einen Alten". D dur. Tenor.

Nr. 9. „Der Herr macht so ein zornig Gsicht". F dur. Sopran.

Nr. 10. „Das Geldel ist hin". G dur. Sopran.

Nr. 11. „Die Braut zu vergessen". g moll.
Nr. I, „Bernardon, nachdem er auf einen Felsen angeschmiedet worden" aus „Bernardon auf der Gelsen-Insul", s. 19062, Nr. 10 (S. 163).

Nr. 12. „Terzetto. Wann ich ein Sabel hätt". F dur. 3 Tenöre.

Nr. V, „Hannswurst, Leopoldel, Odoardo" in denen 5 Comœdien, genannt: Glücke steh mir bey" (Nr. 215, S. 245).

Répertoire Nr. 78: Les cinq Spectacles, du Sr. Huber, imités de la Comédie sans Comédie de Mr. Quinault. Nach Ostern 1754. Nach den gedruckten Arien (Deutsche Schaubühne Nr. 78) „zum Beschluß des alten Jahrs". Dieses Terzett ist aus der fünften Komödie: Der Ritter Leopoldel mit dem goldenen Harnisch (Hannswurst, König von Medra, Odoardo, sein General, Leopoldel, ein irrender Ritter[1]).

Nr. 13. „Schazerl gute Nacht". Fdur.

Ebenda Nr. I, „Hannswurst halb rauschicht". Aus der ersten Komödie: Die üble Meinung. (S. 243.)

Nr. 14. „Terzetto. Weil es nun muß geschieden seyn". gmoll, Sopran und 2 Tenöre.

Nr. I, „Celadon, Gridelin, Hannswurst, welche 3 jeder besonders an einen Felsen geschmiedet sind und von einem Ungeheuer sollen verzehret werden" aus „Die vereinigte Liebe" s. 19062, Nr. 15 (S. 471).

Nr. 15. „Boz tausend wie will ich mich raufen". Ddur.

Nr. III, „Bernardon" aus „Hannswurst der Stumme in der Einbildung und Bernardon der gezwungene Räuber" (Nr. 247, S. 450).

Répertoire Nr. 126: H. W. mûet par imagination, e Bernardon voleur par force, farçe du Sr. Heubel, tirée d'un Roman. Nach Ostern 1756.

Nr. 16. „Auwedl wie thut mir das Ding halt so wohl". Fdur.

Nr. III, „Bernardon" aus „Die durch Bernardon verrathene Zusammenkunft auf dem Tandl Markt" (Nr. 237, S. 382).

Répertoire Nr. 118: L'Assemblée chez les Fripiers, farçe Allem. Nach Ostern 1756.

Nr. 17. „Courage, ich geh, doch wirst du schon sehn". gmoll.

Nr. V, „Bernardon zu Sylvio" aus „Der vermeinte Mörder seiner selbst eigenen Person". (Nr. 254, S. 493).

Nach 1757.

Nr. 18. „Quartetto. Zweimal hab ich dich verloren". Bdur, 2 Soprane, 2 Tenöre.

Nr. X, „Nachdem sich Bernardon tod gestellt und also auf der Erden liegt, folget das Quartetto von Rosalba, Bernardon, Dorinte, Leandro" aus „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon" s. 19062, Nr. 1. (S. 230.)

Es ist uns hier also, zeitlich geordnet, Musik aus folgenden Stücken erhalten:

1754/5: Bernardon auf der Gelsen-Insul, von Kurtz: 2 Arien und ein Duett. Die Burleske hatte noch 3 „simple" Arien[2] und ein Schluß-„Vaudeville" (B. mit seinen Kindern).

---

[1] Neue Arien von denen fünf neuen Comödien nebst vier Argumenten und einer ganz neuen Tragœdie von einem actu in Versen welche heute zum erstenmal zum Beschluß des alten Jahrs in einer Comödie aufgeführet werden, genannt: Glücke steh mir bey. Verfertiget von Joseph Carl Huber, sonst genannt Leopoldel dero diener. Wien, gedruckt im neuen Michaelerhaus mit von Gelischen Schriften. Von der 5. Comödie, auch genannt „Das bezauberte Nadelbüchsel" heißt es: Da diese Comödie nichts anderes als eine Critique auf die vor gar vielen Jahren aufgeführte (!) Schauspiele ist, habe ich nichts dabey zu erinnern, als daß solche von denen gröbsten Unwahrscheinlichkeiten zusammengesetzet, doch verhoffe ich, daß die dabey vorkommende, und mit fleiß ausgesuchte Lustbarkeiten dem Auditorio nicht unangenehm fallen werden, dabey wird gesungen folgendes Terzetto.

[2] Vgl. Raab a. a. O. S. 99. Darunter eine französische Arie. Die Jagdarie B.'s teilt Raab nicht mit.

Der Kaufmann zu Londen, von J. W. Mayberg[1]: 2 Arien. Die A.-S. enthält noch 2 Arien und ein „Vaudeville" (Nr. II). Die Hdschr. 14670 von 1759 enthält keine Arien.

Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon, von Kurtz: 2 Arien, 2 Duette, 1 Quintett. Die Burleske hatte noch 4 Arien und 1 Duett[2].

Glücke steh mir bei, von Josef Karl Huber: 1 Arie, 1 Terzett. In der 2. Komödie: Armide und Renaldo, „ein kleines Trauerspiel in Versen", werden noch 3 Arien gesungen. Die Arien in der Druckausgabe stimmen mit denen der A.-S. überein.

Leopoldl der deutsche Robinson, von Johann Georg Heubel: 3 Arien, 1 Duett. Hier fehlt nur die Musik zur ersten Arie der Colombina.

Die in den höllischen Fluß Styx gedunkte magische Pistolese des Hannswurst: 1 Arie. Die A.-S. enthält noch 2 Arien und ein Duett (Nr. II).

Etwas wider Vermuten, von Josef Karl Huber (5. Feber 1755): 1 Rezitativ, 1 Arie. Diese Komödie enthielt noch 3 Arien und ein Echo-Duett. Hubers Szenar bringt mit roter Tinte die Arienanfänge, entsprechend der A.-S.

1755/6: Triumph der Freundschaft, von J. G. Heubel: 2 Arien, 1 Duett. In der A.-S. stehen noch 3 Arien.

1756/7: Die durch Bernardon verratene Zusammenkunft auf dem Tandl-Markt: 1 Arie. In der A.-S. noch 3 Arien.

Hannswurst der Stumme in der Einbildung, von J. G. Heubel: 1 Arie. In der A.-S. noch 3 „simple" Arien.

Nach 1757: Die vereinigte Liebe: 1 Terzett, 1 Quartett. Diese Komödie wird in der A.-S. von dem ausführlichen Personenverzeichnis — ohne Besetzungsangabe —, „agirende Personen", und einem 38 Verse langen „Recitativ der Göttin Venus" in sechsfüßigen Jamben eingeleitet. Sie enthält noch 3 Arien.

Der vermeinte Mörder seiner selbsteigenen Person: 1 Arie. In der A.-S. noch 4 Arien.

Die glückliche Verbindung des Bernardons, von Kurtz: 1 Duett. In den gedruckten Arien noch 4 Arien, 2 Duette, 1 Chorus der Kinder Kurtzens[3].

Ein Bild der Besetzung der „teutschen Comödie" in den fünfziger Jahren gibt das Personenverzeichnis zu „Etwas wider Vermuten" (1755):

Odoardo. Graf von Hartenfels	H. Weiskern.
Fernando. Sein Sohn	H. Huber.
Leonora. Des Odoardo versprochene Braut	M. Elizonin. (Monika Elenson, die Schwester des Kurtz.)
Alfonso. Graf von Bergenthal	H. Schröder.
Cynthia. Seine Tochter unter dem Namen Colombina	M. Lorentzin. (Christiane Friederike. Seit dem Tod der Nuth, 1751, der Liebling der Wiener.)

[1] Vgl. Weilen i. „Die Theater Wiens" I S. 157 u. i. d. Schipper-Festschrift 1902 (Beiträge zur neueren Philologie: Der Kaufmann von London auf deutschen und französischen Bühnen. S. 224).

[2] Vgl. Raab a. a. O. S. 103. Die Arie der Colombine Nr. VI teilt Raab nicht mit.

[3] Es ist sehr auffallend, daß diese Komödie, in der Kurtzens zweite Frau zuerst auftrat, wobei ihr Bernardon feierlichst seine Kinder aus erster Ehe übergab, nicht mehr in der A.-S. vertreten ist; diese schließt mit der Macht der Elemente, also der vorletzten von vier zusammengehörigen Burlesken. Die Italienerin Theresina sang neben deutschen gleich eine italienische Arie, bald mußte sie auch in andern Sprachen vortragen, so in „Bernardons Ehestand" tschechisch („Böhmische Scena"), in den „Fünf kleinen Luftgeistern" ungarisch, spanisch, lateinisch, türkisch und französisch. Solche Sprachmischungen liebt das Stegreifstück schon früher, z. B. im besessenen Horn des Pantalon, A.-S. Bd. 2.

Filander. Ein Vetter des Alfonso und Haushofmeister bei dem Grafen Odoardo.	H. Heyderich.
Lisette. Der Leonora Dienerin	M. Mayerin.
H. W. (= Hanns Wurst). Des Odoardo Kammerdiener	(Prehauser.)
Bernardon. Des Alfonso Lakey	(Kurtz.)
1.ter Notarius	H. Elizon (Elenson).
2.ter Notarius	H. Ziegel.

16 Statisten als Haus Officiers, Lakey, Laufer und Bauern.

In unsern Arien erscheinen von Männertypen beteiligt: Bernardon (Kurtz), Leopoldel (Huber), Hanns Wurst (Prehauser) und Odoardo (Weiskern). Die Frauennamen zeigen mehr Abwechslung: Colombina, Rosalba, Rosaura, Fiamene, Isabella, Mirile, Dorinte. Als Darstellerinnen kamen damals außer der „schönen" Lorenzin und der Elenson noch in Betracht die erste Frau des Kurtz, Franziska († 1755), später die zweite Frau des Kurtz, Theresina, geb. Morelli, dann vor 1756 die Rosa Meyberg, endlich in kleineren Partien auch die Katarina Mayer (s. o.) und die Anna Schröter.

Die in der A.-S. nicht nachweisbaren fünf Texte lauten:

19062, Nr. 3.

Ten. Gehts alle zum Geyer, ich lach nur dazu
man hat ja von Menschern a so nie kein Ruh,
a jede wendt ja das äußerste an,
daß sie nur zum ersten bekomme ein Mann,
Die Sandel die duckt sich,
die Rosel die buckt sich,
die Urschel die zaust sich,
die Lisel die knaust sich,
die Kathel, die zupft sich,
die Frantzel die rupft sich,
die Miedel die kränkt sich,
die Gredel die hengt sich,
und das umb ein Mann.
Die Sandel, die Rosel, die Urschel, die Lisel,
die Kathel, die Frantzel, die Mindel, die Gredel,
a jede wendt's äußerste an,
und das umb ein Mann,
und mich will man scheren,
da wird wohl nichts draus,
schleck Bartel, schleck Bartel, ich lach enk nur aus.

Nr. 12:

Schönste gönne doch das Glücke
deinem treuen Bernardon,
nimm dein Herze nicht zurücke,
schenk es meiner Treu zum Lohn,
soll ich denn aus Lieb crepieren,
wegen deiner gar erfrieren,
ich bin schon seit zehn Uhr hier,
Schatzerl mach doch auf die Thür.

19063, Nr. 8:

Wann Cupido lachen will
schießt er einen alten,
der da sucht in aller Still
Liebsgenuß zu erhalten.
Alter hüt dich vor dem Starr
und den Liebes-Pfeilen,
sonst mußt du als wie ein Narr
gwiß ins Dollhaus eylen.

19063, Nr. 9:

Der Herr macht so ein zornig Gsicht
wie ein verrecktes Hiendel,
ich bitte schön erfriß mich nicht,
ich bin ein armes Dirndl;
er schröckt mir alle Flöh
darvon mit seiner scharfen Ruthen,
Monsieur er brauche doch raison
ich rath es ihm im guten.

Nr. 10:

Das Geldel ist hin,
der Liebste verscherzet,
das ist was mich schmerzet
und kränket den Sinn,
weil ich mich werd müßen
bis ins Alter plagen
mit Federwisch tragen;
verdammtes Handküssen,
was hab ich gethan,
wo krieg ich mein Geldl,
wo find ich ein Mann.

Die Musik der „teutschen Comedie Arien" bedeutet eine entschiedene Überraschung. Ihre eingehende Besprechung bleibe der geplanten Ausgabe vorbehalten, hier sei nur einiges vorläufig bemerkt. Man hat bekanntlich die musikalische Seite der Wiener Burleske, deren Bedeutung für das Gesamtbild dieser eigenartigen Kunstart offenkundig ist — an einem Abend wurden bis 22 Arien gesungen[1] —, bisher an Hand von Noten nicht betrachten können, da Aufzeichnungen nicht bekannt waren, und mußte sich mit Vermutungen und Analogieschlüßen behelfen. Philipp Spitta, der textlichen Beziehungen zu Sperontes nachging[2], stellt das Wiener Stegreifstück im Belange Musik mit der älteren opéra comique der Franzosen und der ballad opera der Engländer auf gleiche Stufe[3]. Die Musikstücke wären demnach Volks- und Favoritgesänge gewesen, deren Hauptwirkung in ihrer allgemeinen Bekanntheit gelegen hätte. Diese Ansicht wird auch noch in späterer Zeit durch gelegentliche Angaben in Textbüchern gestützt, so heißt es in Weiskerns „Die doppelte Verwandlung", Wien 1767 (Deutsche Schaubühne Nr. 17): „Die Worte der Arien sind nach den Melodien lauter lustiger und meist bekannter Lieder und Tänze verfaßt". Es läßt sich auch an Hand von Noten in Philip Hafners „Scherz und Ernst in Liedern", Wien bei Kurzböck 1763—64 (Wiener Nat.-Bibl.) anschaulich dartun, daß der Wiener Hausgesang damals noch ganz im Zeichen der von Sperontes geübten Parodie stand. Für unsere Partitur ist dieses Urteil aber ganz und gar unzutreffend, hier ist der Schritt zu selbständiger Kunstmusik und zum Singspiel gemacht, der ungefähr gleichzeitig auch in Paris (Rousseau, Dauvergne) und in Leipzig (Standfuß) erfolgte, wobei schon bei obiger Inhaltsangabe die besondere Pflege von Ensemblesätzen auffallen muß[4]. Nun wissen wir mit vielen Einzelheiten, daß und wie Kurtz den jungen Haydn 1751 zur Mitarbeit herangezogen hat[5], und die Vermutung liegt nahe, daß

[1] Bernardon der Einsiedler, 1757, Wiener Stadtbibl. 22200 A.

[2] Nach Erich Schmid, Jahrbuch für das deutsche Altertum 1881, S. 238.

[3] Sperontes Singende Muse an der Pleiße in den Musikgeschichtlichen Aufsätzen. Berlin 1894, S. 288. Zuerst in der Viljschr. f. M.-W. I, 1894.

[4] Es ist nicht ganz richtig, wenn Weilen in der A.-S. das Vorkommen von Duetten selten, von Terzetten vereinzelt nennt (Geschichte der Stadt Wien, Bd. VI, S. 452). Das gilt bloß für die ersten 3 Bände, der 4. nimmt auch in dieser Beziehung eine Sonderstellung ein.

[5] C. F. Pohl, Josef Haydn I, S. 142 ff. Im Textbuch der Wiener Stadtbibliothek (22200 A) das aus dem Jahre 1758 stammen dürfte, weil im „Intermezzo intitolato Il Vecchio ingannato" die Teresa Kurzin genannt ist (Bettina; Pancrazio—Giuseppe Kurz, Pandora—Cattarina Meyrin), ist Haydn noch nicht genannt.

diese Verbindung Haydns mit der deutschen Komödie in den folgenden Jahren nicht bloß auf den so erfolgreichen „Neuen krummen Teufel" beschränkt geblieben ist. Nach seinem Eingreifen ändert sich auch die textliche Unterlage der Arien ganz entschieden (A.-S. Bd. 4). Haydn lebt ja bis 1759 in Wien, also in der Zeit, wo die oben bestimmten Burlesken der „T. C. A." entstanden. Die innere Beschaffenheit der Musik unserer Arien verweist ganz entschieden auf eine besondere und starke Begabung; sie kann die Annahme nur festigen, daß wir in diesen zwei Handschriften mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Auslese von Haydnschen Jugendwerken vor uns haben. Man könnte einwenden, es sei auffällig, daß Kurtz nicht später mit Haydns Namen mehr Aufwand getrieben habe, aber einmal war Haydn denn doch in der ganzen in Frage kommenden Zeit in weiten Kreisen noch nicht bekannt genug[1] und es kann dann dieser Umstand auch leicht auf den besonderen Wunsch Haydns zurückgehn. Übrigens preist Kurtz 1766 in Nürnberg die „vortrefflichte" Musik zur opéra comique „Der Weiberfeind" als „von einem berühmten Capellmeister verfertigt" an, eine Bezeichnung, die wohl auf den ganz unbekannten Fauner[2], den das Textbuch zu Weiskerns „Bernardon, der verliebte Weiberfeind" als Komponisten nennt, nicht recht paßt. Außer Fauner und Haydn sind in Textbüchern oder Szenaren keine Namen von Komponisten ersichtlich und auch sonst keine Beziehungen von Musikern zum deutschen Theater der fraglichen Zeit bekannt. Das Orchester dieses Theaters wird uns im Répertoire namentlich mitgeteilt, von keinem dieser Männer wissen wir aber Näheres über kompositorisches Wirken. Das Streichorchester war besetzt von zehn Geigern — den Herren Fidler, Koch, Eder, Fager, Rueff, Ledezchi, Isso Tomaso, Christ, Libano und Engelhard —, zwei Bratschen — den Herren Rosetter und Ublein —, zwei Violoncellos — den Herren Cammermayr und Pacher — und zwei Kontrabässen — den Herren Leidolff und Mederitsch Gallus, außerdem waren verfügbar: eine Flöte — H. Engelhard —, zwei Oboen — die Herren Mayer und Engelhard —, ein Fagott — H. Streek — und zwei Waldhörner — die Herren Starzer und Daniel Ruscher. Der vorletzte Name führt auf die bekannte Persönlichkeit Josef Starzers, der als Autor der T. C. A. in Betracht kommen könnte; da er aber zu jener Zeit am französischen Theater bei Hebert als Violinspieler und Balletkomponist wirkte, ist seine Beteiligung an den Stegreifspielen schon deshalb nicht sehr wahrscheinlich. Durch ein Textbuch der Nat.-Bibl. sind ferner bisher unbekannte Beziehungen eines Wiener Musikers zum Kärtnertortheater bezeugt, indem jener Johann Ignaz Beyer, dessen Bewerbung als Hofkomposítor Fux 1733 trotz dringenden Bedürfnisses seiner mangelhaften Kenntnisse in der italienischen Sprache wegen ablehnte[3], „compositore di Teatro privil. di S. M. C. in Vienna" genannt wird. („La villanella fatta contessa per amore su lo stilo di Commedia in Musica", Nat. Bibl. 4906 A, ital. und deutsch). Allerdings geht das weiter zurück. Alle diese und weitere Möglichkeiten sind für bestimmtere Schlußfolgerungen denn

[1] Das Textbuch zu der aus etwas späterer Zeit stammenden „Pantomime von zwey Aufzügen: Der Zauberbrunn" in der Deutschen Schaubühne Bd. 78, entstellt Haydns Namen noch ziemlich unbekümmert: „N.B. die Music ist von Herrn Joseph Heyda, Compositor und Claviermeister". Auch die Allgemeine deutsche Bibliothek 97, S. 217 nennt Haydn nicht.

[2] Sein Vorname war nach Gerber Adelbert.

[3] Köchel, J. J. Fux, S. 439.

doch nicht tragfähig genug. Vielleicht geben archivalische Nachforschungen, die ich verfolge, genaueren Aufschluß.

Beyers Musikkomödie, deren Text sich mit Goldonis Contessina berührt, stammt aus dem Jahre 1734 und legt einen Blick auf die komische Oper in Wien nahe. Die Unternehmer im Kärntnertortheater, Borrosini und Sellier, pflegten nebst der deutschen und italienischen Komödie sehr eifrig „musikalische Zwischenspiele", „Intermezzi musicali". Selbständige Opernaufführungen erlaubte nämlich der Kaiser nicht, so wurden denn bekannte Opern als Intermezzi zugerichtet, wie 1730 Zenos Eumene („Intermezzi tratti dal E."), Silvanis Armida, 1731 Metastasios Alessandro in Sidone usw.[1]. Zu Ostern 1731 tat man im Ballhaus bei den Franziskanern ein Nebentheater für die italienische Burleske und die Opera Bernesca auf. So wurde 1731 gespielt: „Musica bernesca intitolata l'affettatione castigata da Gradelino, Finto Mozzo di Stalla" (W. N. B. 449021 A). Fünf Personen sind hier beteiligt. Durch Verkleidung eines Stallknechts als vornehmer Mann wird Spinalba „academica della moderna galanteria" von ihrer Geziertheit geheilt (vgl. die Contessina Goldonis). Der in der ersten Zeit der Buffaoper gebräuchlichen Bezeichnung opera bernesca begegnen wir in den vierziger Jahren in Wien wieder. Khevenhüllers Tagebuch bezeichnet 1747 Buinis La Zanina maga per amore so[2]. Auch Kurtz griff den Ausdruck auf, Nr. 159 der A.-S. heißt „Der unglückselige Hofmeister eines närrischen Lehrschülers als eine Musica Bernesca unter dem Titul: Der blutige Affenkrieg". Die ernsthaften „Intermezzi" im Kärntnertortheater liefen, wie die großen Opern, in ihren einzelnen Abteilungen in jene komischen Duoszenen aus, für die der Ausdruck „Intermezzo" in erster Linie gilt. Solche Intermezzi sind uns auch von Wiener Meistern des komischen Stils an der Hofoper erhalten, von Conti und Caldara (N. B. H. 17192 von 1714, 17933 von 1716, 17634 von 1724[3]). In der Argenide (von Giusti und Galuppi), 1734 im Kärntnertortheater gegeben (fehlt bei Weilen) wurden z. B. nach dem Textbuch (4634 A) die Zwischenspiele vom Maler Pedronco und seiner Frau Celsomina gesungen, die uns nochmals in einem selbstständigen Libretto aus Wien von 1746 erhalten sind („Il Pittore" 4905 A)[4]. Aus demselben Jahr (1746) liegt der Druck von einer Aufführung der Serva padrona vor (4907 A)[5], ohne Datum ferner (1752?) ein Buch zu den Intermezzi Don Chilone (448708 A), die Marianis beliebte Szenen vom Arzt und der listigen Witwe (sie heißt hier Eringhetta) frei variieren.

Ein solches italienisches Intermezzo legte Kurtz 1751 im Asmodeus ein; es beschäftigt drei Personen, was seltener vorkommt; gewöhnlich ist die dritte Person

---

[1] Textbücher in der Wiener Nat. Bibl. Vgl. die Spielplanzusammenstellung bei Weilen, Gesch. d. Stadt Wien VI, S. 445—446.

[2] Vgl. meine Verweise in Adlers Studien f. M.-W. 1914, S. 76, Anm. 2. 1748 ist Scolaris „La fata meravigliosa" und „Il protettore alla moda" von Buini und Galuppi genannt.

[3] In Contis Sesostri 1717 nennt das Personenverzeichnis der Partitur (17210) „La Faustina" als Grilletta in den Intermezzi.

[4] Erich Müller (A. und P. Mingotti, Dresden 1917) belegt Aufführungen in Graz 1738 und Hamburg 1748.

[5] Vgl. meine Zusammenstellung von deutschen Aufführungen im „Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden", Neues Archiv f. sächs. Geschichte XXXVII, S. 71, dazu E. Müller, a. a. O.

stumm[1]. Im französischen (Burg-)Theater wirkte seit 1752 die Gesellschaft Heberts, die Wien mit der opéra comique bekannt machte, später unter Beteiligung Glucks. Die Bezeichnung Opéra Comique verwendet Kurtz wiederholt, schon 1741 in der lustigen Judenhochzeit, „Vaudevilles" kommen aber erst im 4. Band der A.-S. häufiger vor. In der „getreuen Braut" ist das einzige Musikstück ein Vaudeville.

Die große Oper trat unter Maria Theresia in Wien sehr zurück, für die deutsche Komödie war sie aber dankbarer Gegenstand der Ausbeutung, wie schon die ältere Haupt- und Staatsaktion aus Stranitzkys Zeit zum großen Teil auf Bearbeitungen von beliebten Opern beruht[2]. Weiskern richtete eine Anzahl von Opern zu, z. B. Zenos Ormisda, der Schauspieler Johann Unger, dem wir die saubere Niederschrift von zahlreichen Szenaren der fünfziger Jahre verdanken[3], Silvanis La verità nel inganno (W. N. B. H. 13505, Graecij 1756) u. a. m. Kurtz erzielt gern komische Wirkungen durch Nachahmung der Opernsitten. So wird die auch sonst übliche Verspottung des Kastratenwesens in der Besetzung verwertet, wenn Bernardon im „Ormechus, ein tyrannischer Nebenbuhler seines Sohnes Cosroe" drei Rollen singt: Ormechus—Basso, Cosroe—Tenor und den Feldherrn Pharmaces im Diskant, oder wenn in der „Prinzessin Pumphia"[4] alle Frauenpartien von Männern gespielt und gesungen werden[5]. Die Prinzessin Pumphia singt überdies im 2. Akt eine Arie, deren Text nur durch folgende Bemerkung angezeigt ist: „der Verfasser hat in der Ober-Pfalz ... eine Wälische Arie singen hören, in welcher er kein Wort als Tschiri Tschantschere verstehen können, der Text kann also nicht hieher gesetzt werden, diese Arie wird also nach seinem Gusto von ihm imitiert". Die Da Capo-Form ist in der A.-S. sehr häufig angedeutet, in den T. C. A. begegnen wir ihr nur einmal (19063, Nr. 7). Oft sind auch in der A.-S. Rezitative verlangt — hauptsächlich im 4. Band —, sowohl vor Arien als auch selbständig, wie z. B. im zerstörten Versprechen, wo die Kurtzschen Kinder als Geister den Bernardon bedrängen[6]. Die T. C. A. bieten uns ein Beispiel für ein Recitativo aus einer großen Spielszene Bernardons (19062, Nr. 8). Hier, wie an vielen andern Stellen in unsern zwei Handschriften wird die Travestie der ernsten Oper glänzend gehandhabt, in Arien und Ensemblesätzen geht der Stil oft darauf aus, die Leidenschaften und Situationen scheinbar ernst zu nehmen und mit den Mitteln ernsthafter Darstellung zu behandeln. In den Ensemblestücken, vom Duett angefangen, regt dabei die breite, dramatische Textanlage den Komponisten zu freien, leichtbeschwingten Gebilden an, und diese durchkomponierten, finaleartigen Gestaltungen sind sehr bezeichnend und auffällig. Ähnliche Texte treten auch sonst im 4. Bd. der A.-S. — Einfluß Haydns — verhältnismäßig stark hervor, z. B. enthält das zerstörte Versprechen nicht weniger als

[1] Im Schuldrama entwickelte sich das lustige Zwischenspiel selbständiger im Sinne der komischen Oper mit größerem Personal, wie eine Abhandlung über Eberlin demnächst zeigen wird.

[2] Vgl. Fritz Homeyer, Palaestra LXII.

[3] Z. B. Etwas wider Vermuten: „Scripsit Joannes Unger p. t. com. 26. Junij 1756" Die Oper „La verità nel inganno" wurde nach Müller 1738 in Graz gesungen.

[4] Wiener Neudrucke Bd. 2.

[5] Umgekehrt ist in dem oben erwähnten Zwischenspiel Eberlins die Partie der Frau des Trinkgern im Baßschlüssel notiert.

[6] Diese langen Rezitative wurden aber gesprochen, zumindest in der älteren Zeit. A.-S. II, S. 572 heißt es: Nach gesungener Arra sagt H. W. folgende Verse. Recitativ.

drei Quintette, zwei Quartette, ein Terzett und zwei Duette. Die Duette sind in den ersten Bänden der A.-S. fast durchwegs, im 4. Band auch manchmal in Strophenform angelegt, z. B. in 19062, Nr. 10 (zwei ausgeschriebene Strophen), im Marcus Camillus der A.-S. Nr. VI (sechs Strophen), hauptsächlich finden sich aber unter den „simplen Arien" Strophenlieder. In den T. C. A. sind zwei solche vorhanden (19062, Nr. 5 und Nr. 11, wobei die zweite Strophe aus der A.-S. zu ergänzen ist), in der A.-S. sind sie häufig, und zwar hat der Text zumeist nur zwei oder drei Strophen. In den Einzelgesängen der T. C. A. hat das Liedhafte überhaupt die größte Bedeutung, Anlehnung an den Tanz wird dabei seltener gesucht — Menuettcharakter hat 19062, Nr. 13, an den Dreher gemahnt 19062, Nr. 3, Nationaltänze sind in die Spielszene von 19062, Nr. 1, zweiter Teil verwoben[1] —, als an das bodenständige Volkslied. Wienerische Melodik erblüht in den Kuplets und Scherzliedern, sowie in den ernsthafteren, nachdenklichen Gesängen, die bis Raimund auf der Wiener Bühne beliebt waren. So wird unsere Sammlung eine wichtige Fundgrube für das ältere Wiener Lied.

Arcangelo Corelli und Antonio Lolli

Zwei künstlerische Ehrenrettungen

Von

Andreas Moser, Berlin.

Im 3. Bande seiner „History of Music" (S. 552 ff) erzählt Charles Burney, er habe einen Freund gehabt, der wieder für einen anderen Freund den Inhalt einer Unterredung zu Papier brachte, die der erstere mit Geminiani, fünf oder sechs Jahre vor seinem Tode (1762), über dessen Lehrer Corelli geführt hatte. Jenes Schriftstück ist später in Burneys Besitz übergegangen und enthält den nachstehenden Bericht: „Als Corelli auf der Höhe seines Ruhmes stand, erhielt er eines Tages die Einladung, sich auch am Hofe von Neapel hören zu lassen. Er zauderte zwar zunächst, ihr Folge zu leisten, ließ sich schließlich aber doch dazu überreden. Um einer guten Begleitung beim Musizieren sicher zu sein, nahm er Matteo, seinen gewohnten zweiten Geiger, und einen tüchtigen Violoncellisten auf die Reise mit. In Neapel fand er A. Scarlatti und andere Meister [in einer Fußnote meint Burney, das müsse um das Jahr 1708 gewesen sein, denn allem Anschein nach hätte Scarlatti von 1709 ab bis zu seinem Tode in Rom gelebt], die ihn aufforderten, einige seiner Konzerte vor dem König zu spielen. Dies lehnte er vorerst mit der Begründung ab, ohne sein Orchester wäre das nicht möglich, und zu Proben mit einem fremden sei nicht die genügende Zeit vorhanden. Schließlich aber gab er doch seine Einwilligung und war höchlichst erstaunt, daß die neapolitanische Kapelle seine Kompositionen nahe-

[1] In Zwischenspielen. Die A.-S. stellt an das Orchester gelegentlich folgende Anforderungen: „Bernardon und die Musik immitieren ein Krot", „Bernardon mit denen Instrumenten macht einen Frosch", „die Instrumenten immitieren ein Esel-Geschrei. (Bernardon wird lustig, da er andere Esel schreien hört)". Bd. 4, S. 63: „Der am Anfang gescheite ... Bernardon".

zu eben so gut vom Blatt ausführte wie sein römisches Orchester erst nach vielen Proben, wenn es sie schon fast auswendig wußte. ‚So spielt man in Neapel!' rief er freudig bewegt seinem mitgenommenen zweiten Geiger zu. Bei einer anderen Gelegenheit sprach die Majestät den Wunsch aus, Corelli auch im Vortrag einer seiner Sonaten zu hören. Der König aber fand sie so trocken und langweilig, daß er zu des Meisters tödlicher Bestürzung während des Adagios den Saal verließ. Wieder ein anderes Mal wurde Corelli aufgefordert, bei der Generalprobe für eine von Scarlatti komponierte „Maske" das Orchester anzuführen. Scarlatti, der nur geringe geigerische Kenntnisse besaß, hatte darin der 1. Violine eine unhandliche und schwierige Passage zugedacht, die überdies bis zum hohen f hinaufging. Diese Passage mißlang Corelli, und er war darüber in um so größere Verlegenheit geraten, als er sie von Petrillo, dem neapolitanischen Konzertmeister, und den anderen hinter ihm sitzenden Violinisten fehlerfrei und ohne Stocken ausführen hörte. Hierauf folgte ein aus cmoll gehendes Stück, das aber der inzwischen nervös gewordene Cprelli in Cdur intonierte. ‚Ricominciamo!' rief der gutmütige Komponist. Als jedoch Corelli auch bei der Wiederholung bei dem von ihm einmal angeschlagenen Dur blieb, sah Scarlatti sich genötigt, ihn auf seinen Irrtum aufmerksam zu machen und ihn ins rechte Geleise zu bringen. Untröstlich über sein Mißgeschick und fest überzeugt, in Neapel eine üble Rolle gespielt zu haben, reiste Corelli in aller Stille alsbald wieder nach Rom zurück ..."

Fassen wir diesen Bericht kurz zusammen, so ergibt sich als Tatbestand: Ein 82- oder 83jähriger Greis — Geminiani ist 88 Jahre alt geworden — erzählte einem Musikliebhaber, dessen Namen wir nicht kennen, eine Begebenheit, die sich ein halbes Jahrhundert vorher zugetragen hat. Geminianis Gedächtniskraft in allen Ehren, aber welche Gewähr besitzen wir, daß jener Musikliebhaber des Greises Mitteilungen auch richtig verstanden und sinngemäß zu Papier gebracht hat? Interviews, zumal wenn sie so weit zurückliegende Dinge betreffen, können niemals als beweiskräftige Unterlage für ein abzugebendes Urteil dienen. Ohne sich viel um die musikalische Terminologie zu kümmern, wird Burneys Gewährsmann die mehrfach besetzten Trios, von denen ihm Geminiani sprach, im Gegensatz zu den von Corelli allein vorgetragenen Solosonaten schlechtweg „Concerti" genannt haben, genau so, wie das auch Chrysander tut, wenn er in seiner Händelbiographie fortwährend von Geminianischen „Konzerten" spricht, damit aber dessen Solosonaten op. 1 v. J. 1716 meint[1]. Vielleicht hat sogar Geminiani selber zu der Begriffsverwirrung insofern beigetragen, als er ja die Corellischen Solosonaten op. 5 zwischen den Jahren 1726 und 1728 zu Concerti grossi umarbeitete und somit leicht in die Gefahr kam, von letzteren zu sprechen, während er erstere im Sinne hatte. Von einem umgekehrten Falle berichtet Spitta[2]. Im „Tableau von Leipzig im Jahre 1783" fand er nämlich eine Schilderung der Kirmes zu Eutritzsch bei Leipzig, in der es heißt: „Das Chor der Musikanten streicht wacker zu, debutiert mit den Sonaten von Bach und schließt mit Gassenhauern". Kretzschmar[3] glossiert diesen Bericht mit den Worten: „Diese Sona-

[1] „Seine [Händels] erste Einladung zu einem Hofconcerte bewirkte der berühmte Violinspieler Geminiani, ebenfalls im Bunde mit Kielmannsegge. Geminiani sollte seine Concerte bei Hofe spielen, erklärte aber nur Händel für fähig, sie auf dem Flügel begleiten zu können. Die Concerte [!] sind 1716 gedruckt und dem Baron Kielmannsegge gewidmet" (I, S. 425).

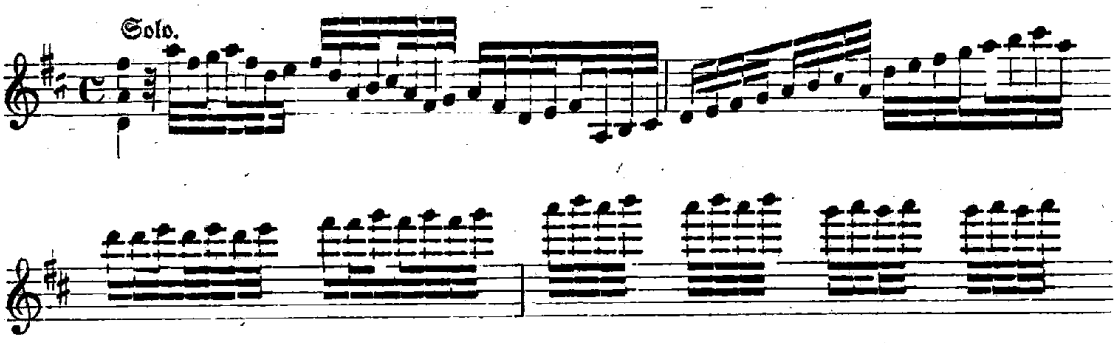
[2] Joh. Seb. Bach. II, S. 501.

[3] Führer durch den Konzertsaal. S. 64.

ten können nur die Orchestersuiten oder Teile daraus gewesen sein. Bei den Laien und auch bei den gewöhnlichen Orchestermusikern war und blieb ‚Sonate' der Universalname für mehrsätzige Kompositionen jedweder Art".

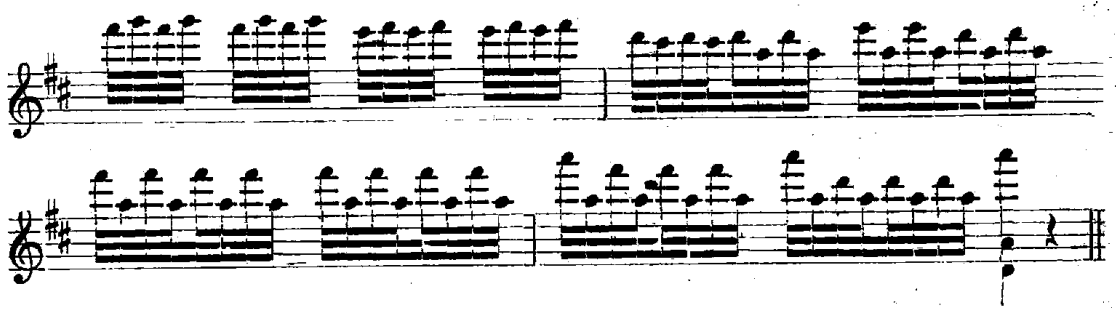
Weiter: „Burney „vermutet", daß sich der Vorfall um das Jahr 1708 ereignet habe, „as it appears that Scarlatti was settled at Rome from 1709 to the time of his decease". Nun wissen wir aber jetzt, daß Scarlatti gleich nach dem Tode der Königin Christine von Schweden (Rom 1689), deren Hauskapelle er eine Zeitlang abwechselnd mit Corelli leitete — Carlo Ambrogio Lonati, „detto il gobbo de la Regina", Geminianis Lehrer, bevor er zu Corelli kam, war Konzertmeister — als Hofkapellmeister nach Neapel ging und dort zunächst bis 1703 gewirkt hat. Dann lebte er wieder einige Jahre in Rom[1], verließ dieses aber 1708, um der Belagerung der Stadt durch die Kaiserlichen aus dem Wege zu gehen und kehrte, wahrscheinlich in Händels Gesellschaft, nach Neapel zurück, wo er nicht nur seine Funktionen als Hofkapellmeister wieder aufnahm, sondern in der Folge auch noch mehrere Konservatorien leitete, vor allem das von Sant Onofrio. Er ist denn auch nicht in Rom, sondern am 24. Oktober 1725 in Neapel gestorben. Von diesem zweiten, entscheidenden Aufenthalt Scarlattis am Posilipp scheint Burney noch nichts gewußt zu haben, wie er ja auch in seiner Einschätzung des genialen Mannes den Nachdruck auf dessen Oratorien und Kantaten legt, während wir in ihm, unbeschadet seiner sonstigen Vielseitigkeit, in erster Linie den glänzendsten Vertreter der neapolitanischen Oper sehen.

Wollen wir aber Geminiani, der in der Komposition ein Schüler Scarlattis gewesen sein soll, als klassischen Zeugen gelten lassen, „who heared and saw what he relates", so kann der von ihm erzählte Vorfall nur in Scarlattis erste neapolitanische Periode anzusetzen sein; denn Geminiani war von 1706—1710 am Signoria-Orchester seiner Vaterstadt Lucca tätig und kam erst 1711 als „Konzertmeister" wieder nach Neapel zurück. Dies um so mehr, als es Henri Lavoix fils in seiner „Histoire de l'instrumentation" (Paris 1878, S. 202/203) in höchstem Grade wahrscheinlich macht, daß es nicht eine „Maske" — so nannte man in England mit Vorliebe jene aus einer Mischung von italienischem Intermedium und französischem Ballet de la cour bestehende Vorläuferin der Oper — gewesen ist, in der Corelli sein Mißgeschick passiert war, sondern eine Kadenz, die in der 1701 erstmalig aufgeführten Oper Scarlattis „Laodicea e Berenice" vorkommt[2]. Sie lautet:



[1] Baini, „Memorie della vita et delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina". 1828; S. 370.

[2] Ihre Partitur befindet sich auf der Pariser National-Bibliothek.



Gewiß ist diese Kadenz unter Anwendung geeigneter Fingersätze nicht allzu schwer auszuführen; ohne sie jedoch — und deren Kenntnis pflegt sich beim Vomblattspiel nach Art des Hintertreppenwitzes immer erst einzustellen, wenn das Unglück bereits geschehen ist — würde sie höchstwahrscheinlich auch einen in den oberen Regionen des Griffbretts so bewanderten Geiger wie etwa Corellis älteren Zeitgenossen Biber verblüfft haben. Das wird mir jeder Fachmann ohne weiteres zugeben. Nun aber bilden gar nicht die hohen Lagen das eigentliche Merkmal für die Schwierigkeit eines Ganges, sondern in weit höherem Maße dessen Handlich- oder vielmehr Unhandlichkeit[1]; und insofern schließe ich mich durchaus der Auffassung des Burneyschen Gewährsmannes an, der Scarlatti für das Mißgeschick Corellis verantwortlich macht, indem er schreibt: „but from Scarlatti's little knowledge of the violin, the part was somewhat awkward and difficult." Fétis[2] übersetzt letzteren Befund mit „un passage mal doigté", wird damit aber wohl auch einen unhandlichen Gang gemeint haben; denn übertrüge man „mal doigté" mit „schlecht befingert" wörtlich ins Deutsche, so würde das einen ganz falschen Sinn ergeben. War es doch zu jener Zeit noch nirgends üblich, schwierige Stellen mit Fingersätzen zu versehen; schon deshalb nicht, weil über den Lagenwechsel noch keine gemeinsamen Grundanschauungen vorhanden waren. Diese haben sich erst verhältnismäßig spät aus den geigerischen Erfahrungen des folgenden Jahrfünfzigs heraus entwickelt.

Als Corelli 1701 nach Neapel ging, war er 48 Jahre alt und ein in jeder Hinsicht fertiger, in sich abgeschlossener Künstler. Mit sechzig bis dahin herausgegebenen Sonaten hatte er sich überdies auch als Tonsetzer einen Namen gemacht, der in der gesamten Kunstwelt mit der größten Verehrung ausgesprochen wurde. Welche Gründe ihn bestimmten, in seinen nur für Streichinstrumente geschriebenen Kompositionen auf der Violine das Gebiet der 3. Lage nicht zu überschreiten[3], wissen wir nicht. Vermutlich aber werden es ästhetische Bedenken von derselben Art gewesen sein, die noch über hundert Jahre später einen Spohr veranlaßten, beispielsweise den

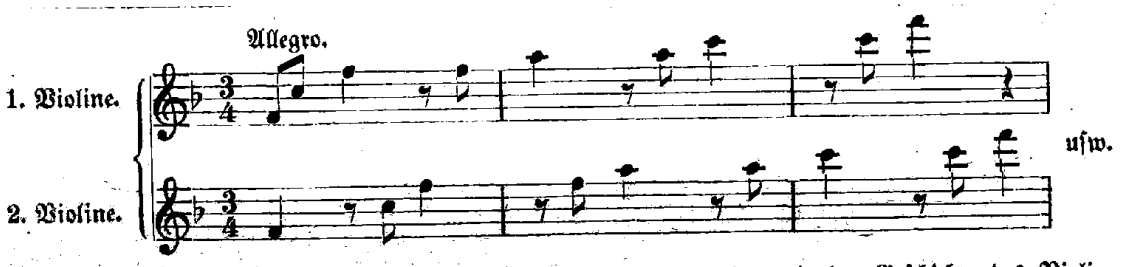
[1] Wer sich davon die anschaulichste Vorstellung machen will, der nehme François Couperins 1724 komponierten „Parnasse où l'Apothéose de Corelli" für 2 Violinen und Cembalo zur Hand, den unlängst Georges Marty im Verlag von A. Durand & Fils in Paris wieder neu ediert hat. Das ist zwar in jeder Hinsicht ganz köstliche, durchaus melodisch erfundene Musik, und doch würde Corelli — und auch noch spätere Violinvirtuosen, die aus dem Wesen ihres Instruments heraus schrieben — beim Anblick dieses auf dem Clavecin erdachten Geigensatzes unfehlbar von Herzbeklemmungen heimgesucht worden sein.

[2] „Biographie universelle des musiciens", Artikel „Corelli".

[3] Nur im ersten Satz seines zweiten Concerto grosso (Fdur) kommt einmal in den beiden Solovioline jeweils ein dreigestrichenes f vor; das streckfähige Hände freilich auch ohne Lagenwechsel, durch das Ablangen mit dem 4. Finger, aus der 3. Position heraus, erreichen können:

Springbogen „eine windbeutelige Streichart", künstliche Flageoletts „Eunuchenklänge" und das mit den Fingern der linken Hand angerissene Pizzikato „unmännliche Possenreißereien" zu nennen, diese drei Faktoren virtuosen Geigenspiels also in seinen Kompositionen niemals anzuwenden. Sie werden deshalb in seiner Violinschule auch gar nicht abgehandelt. Es wäre ganz müßig gewesen, mit Spohr über das Irrtümliche solcher Anschauungen zu rechten.. Erstlich hätte er mit dem Hinweis auf seine eigenen Arbeiten manche Einwände ohnehin gegenstandslos gemacht, zweitens ging seine Meinung dahin, daß eben jene Kompositionen, die man ihm zur Widerlegung entgegenstellte, an Ernst, Männlichkeit und Würde nur gewonnen hätten, würden sie den darin enthaltenen „Virtuosenkram" vermieden haben. Ein Künstler von dem Range Spohrs war durchaus berechtigt, so einseitig zu sein und zu urteilen; denn so widerspruchsvoll es auch klingt, gerade diese Einseitigkeit — sie ging freilich mit einer eigenartigen musikalischen und geigerischen Erfindungskraft Hand in Hand — verleiht seinen Werken jenes charakteristische Gepräge, durch das sie sich von anderen Erscheinungen auf demselben Gebiete so deutlich abheben.

Corelli scheint eine mit Spohr verwandte Individualität gewesen zu sein, wenn er sich auch bei aller Wahrung seiner künstlerischen Überzeugungen in gesellschaftlichen Dingen weniger schroff gegeben haben mag als der zuweilen, aber ganz mit Recht sehr selbstbewußt auftretende Kasseler Generalmusikdirektor. Davon zeugt schon sein Verhalten bei einem von John Mainwaring[1] erzählten Vorkommnis mit dem jungen Händel, als dieser im Hause des Kardinals Ottoboni in Rom dem von Corelli angeführten Orchester die Ouvertüre zu seinem „Trionfo del tempo" einstudierte. Ungeduldig darüber, daß Corelli auf seine Anweisungen und Wünsche nicht gleich mit Verständis einging, soll er ihm die Geige aus der Hand gerissen und die betreffenden Stellen vorgespielt haben. Ohne von der ungestümen Heftigkeit Händels weiter betroffen zu sein, beschränkte sich Corelli bloß auf den bescheidenen Einspruch: „Ma caro Sassone, questa Musica è nel stilo francese, di ch'io non m'intendo. Aber



Es wirkt deshalb wie ein Schlag ins Gesicht eines Jeden, der mit der Geschichte des Violinspiels auch nur einigermaßen vertraut ist, wenn C. Böhmer im 2. Heft seiner bei Bote & Bock herausgegebenen „Studien für die Violine aus der ältesten und älteren Zeit" eine sich bis ins viergestrichene D versteigende Etüde in gebrochenen Akkorden schlankweg dem Corelli zuschreibt, während sie nach dem bei Breitkopf & Härtel erschienenen „Recueil d'Exercises", dem er sie entnahm, von einem „Anonymo" herrührt, der wahrscheinlich erst dem Kreise derer um Benda, Salomon oder W. Cramer angehört hat! Andrerseits fand sich der Herausgeber des „Recueil" wieder bemüßigt, das einer Corrente ähnliche Finale der 2. Sonate von Lollis Erstlingswerk auf fast den doppelten Umfang des Originals zu erweitern und zu einer Etüde umzuarbeiten. Diese „Bearbeitung" nimmt nun Böhmer, der natürlich von dem Sachverhalt keine Ahnung hatte, für bar Münze und verleibt sie unbesehen seinen „Studien" ein. Dasselbe tut G. de Angelis in den bei Ricordi edierten „12 Esercici", und so kommt es, daß die heutigen Geiger das ursprünglich ganz vortreffliche, konzis gehaltene Stück nur noch in einer Verballhornung kennen, die „sich wie eine ew'ge Krankheit forterbt".

[1] „Memoirs of the life of the late George Frederic Handel". London 1760; S. 55/57.

lieber Sachse, diese Musik ist im französischen Stil, auf den ich mich nicht verstehe". Nun male man sich einen derartigen Zusammenstoß etwa zwischen Beethoven und Spohr aus, als dieser am Theater an der Wien wirkte. Eine Katastrophe wäre die unvermeidliche Folge gewesen! Es ist aber schade, daß wir die ursprüngliche Fassung jener Ouvertüre nicht mehr kennen; denn auf Corellis Wunsch hat Händel sie durch eine „Sinfonia" ersetzt, die mehr dem italienischen Geschmack Rechnung trägt[1].

Unter „Stilo francese" verstanden die damaligen Italiener, wie im Grunde auch heute noch recht viele, jede Art von Musikübung, die ihnen entweder wirklich oder auch nur vermeintlich aus dem Auslande zugekommen war. Dazu rechneten sie vor allem das mehrgriffige Spiel und die Anwendung der hohen Lagen. Wenn nun auch kaum anzunehmen ist, daß Corelli bei seinen Beziehungen zu Lonati und anderen Virtuosen die oberen Regionen des Griffbretts noch gar nicht gepflegt hat, so war er mit ihnen — immer nach seinen Kompositionen zu urteilen! — doch nicht in dem Maße vertraut, um gegen Überraschungen, wie sie ihm in jener von Scarlatti offenbar auf dem Spinett erdachten und sich bis in die 8. Lage versteigenden Kadenz entgegentraten, ohne weiteres gefeit zu sein.

Stellen wir also der ganz unbestimmt gehaltenen Mitteilung, daß sich der in Rede stehende Vorfall mit einer Scarlattischen Maske — nach Burneys „Vermutung" erst 1708 — zugetragen habe, die präzise Angabe Lavoix' gegenüber, der zufolge es sich damit um die Kadenz in Scarlattis bereits 1701 aufgeführten Oper „Laodicea e Berenice" handelte, so kann doch wohl kein Zweifel bestehen, welchen von den beiden Historikern wir als den glaubwürdigeren anzusehen haben, und daher Burneys Darstellung, die bislang von allen Schriftstellern unbeanstandet übernommen wurde, dringend einer Berichtigung bedarf. Ich bin auch bloß deshalb auf Corellis Erlebnisse in Neapel so ausführlich eingegangen, um an einem sinnfälligen Beispiel zu zeigen, wie aus Ungenauigkeiten und Halbwahrheiten Legenden entstehen, die sich dann von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererben, und weil es mich von jeher verdrossen hat, daß gerade eine so edle Künstlergestalt wie der alte römische Geigenmeister einer derartigen Legendenbildung zum Opfer fallen mußte. —

Und nun zu dem um 1730 in Bergamo geborenen und 1802 zu Palermo gestorbenen Antonio Lolli, an den weitere Kreise in erster Linie zu denken pflegen, wenn vom spezifischen Virtuosentum im 18. Jahrhundert mit all seinen Licht- und Schattenseiten die Rede ist.

---

[1] Daß es aber auch Corelli nicht an künstlerischem Selbstbewußtsein gefehlt hat, bezeugt das nachstehende „Schreiben an die Gesellschaft", das auf S. 102 des ersten Bandes von Friedr. Wilh. Marpurgs „kritischen Briefen über die Tonkunst" abgedruckt ist. Es lautet:

„... Als der berühmte Corelli einsmals zu Rom etwas von seiner musikalischen Composition vor einer auserlesenen Gesellschaft, in dem Zimmer des Cardinals, seines Beschützers, spielete, bemerkte er, mitten im beßten Spielen, daß Seine Eminenz sich mit jemandem in eine besondere Unterredung einließen. Er hörte augenblicklich zu spielen auf, und legte sein Instrument mit der beßten Art beyseite. Der Cardinal, welchem diese unerwartete Pause fremd vorkam, fragte ihn, ob ihm etwann eine Saite gesprungen wäre. Hierauf antwortete Corelli, der allenfalls wohl wußte, was man seiner Musik schuldig wäre: „Nein, gnädiger Herr, ich befürchtete nur, ein wichtiges Geschäft zu unterbrechen". Seine Eminenz, denen nicht unbekannt war, daß ein großer Geist sich niemals zu seinem Vortheile zeigen kann, wenn man nicht Acht auf ihn hat und ihn keiner Aufmerksamkeit würdiget, nahmen diesen kleinen Verweis so wenig übel auf, daß sie vielmehr die Unterredung sogleich endigten, um das Concert, welches man noch einmal spielete, ganz zu hören.

Ich bin, meine Herren, dero ergebenster Diener

Berlin, am 16. Sept. 1759. Joh. Phil. Taciturnus".

Man kennt weder Lollis Lehrer in der Komposition und im Violinspiel, noch weiß man, wo er seine Jugendjahre verbracht hat. Sicher ist nur, daß er 1755 neben Bini, Nardini und Ferrari, drei Schülern Tartinis, als Sologeiger für den Stuttgarter Hof verpflichtet wurde und dort wahrscheinlich bis 1774 wirkte, in welchem Jahre der Herzog aus Sparsamkeitsgründen den größten Teil seiner Kapelle entließ. In der schwäbischen Residenz wird es denn wohl auch gewesen sein, wo Schubart den damals schon sagenumwobenen Mann hörte, den er im Überschwang seiner Begeisterung „vielleicht den Shakespeare unter den Geigern" nannte[1].

Seiner Stuttgarter Verpflichtungen ledig geworden, begab Lolli sich nun auf weit ausgedehnte Konzertreisen, deren eine ihn auch nach Schlesien führte. Dort machte er die Bekanntschaft Karls von Dittersdorf, der damals in den Diensten des Fürstbischofs von Breslau stand und in Johannisburg lebte. Diesem Zusammentreffen verdanken wir die überaus sympathische Würdigung, die Dittersdorf, der bekanntlich in früheren Jahren selber ein hervorragender Geiger war, dem Italiener zuteil werden ließ. Auf S. 214 seiner „Lebensbeschreibung" heißt es: „Lolli hatte nur einen Tag bleiben wollen; aber der Fürst wünschte, er möchte noch einen Tag zugeben, und er bewilligte diese seine Bitte mit dem feinsten Anstande von der Welt. Kaum war in unserm Abendkonzerte die Sinfonie vorbey, so bat er sich die Erlaubniß vom Fürsten aus, ein Konzert spielen zu dürfen, was er, sammt einer Sonate vor der letzten Sinfonie so schön spielte, daß es seiner großen Reputation vollkommen entsprach. Überhaupt gefiel es ihm in Johannisberg so gut, daß er immer einen Tag nach dem andern zugab. Daraus wurden denn endlich vierzehn Tage, in welchen er, die Operntage ausgenommen, seine ganze Kunst aufbot und sich gleichsam selbst übertraf, uns unsere Aufmerksamkeiten zu vergüten. Seine große Weltkenntniß und Feinheit im Umgange, wodurch er sich vor so vielen Virtuosen auf das vortheilhafteste auszeichnete, waren hinlänglich, eine vertrauliche Freundschaft zwischen uns beyden zu stiften ... Nach sieben Monaten meldete er mir von Petersburg aus, daß er mit einem Gehalt von 4000 Rubeln [am Hofe der nordischen Semiramis, Katharina II.] engagirt wäre. Drey Jahre nachher erhielt er von seiner Monarchin die Erlaubniß, auf ein Jahr eine Reise zu machen. Er passirte über Neisse, kam nach Johannisberg, dem Fürsten noch einmal seine Aufwartung zu machen, war aber so eilfertig, daß er gleich am folgenden Tage wieder abreisen wollte, und — dennoch blieb er fünf volle Tage bey uns. Er gestand mir, daß er keine Lust habe nach Rußland zurück zu kehren und daß er, um sich einen förmlichen und honorablen Abschied von der Kaiserin zu bewürken, sich von einem vertrauten Arzte ein Zeugniß ausstellen lassen wolle, daß das russische Klima seiner schwachen Brust gefährlich sey und ihm unfehlbar einen frühen Tod zu Wege ziehen würde. Hierdurch wird die Anecdote (Allg. Mus. Zeit. 1. Jahrg. 39. Stück) widerlegt, als wenn er aus Trotz über die Zumuthung der Kaiserin, statt seiner die Adagio's in seinen Konzerten und Soli's von Giardini spielen zu lassen, seinen Abschied gefordert habe, und darauf nach Sibirien geschickt worden sey ..."

Dittersdorfs Berichtigung ist deshalb von Belang, weil hier ein klassischer und einwandfreier Zeuge wenigstens mit einer der vielen Legenden aufräumt, die sich

[1] Christ, Friedr.: Dan. Schubarts Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien 1806, S. 60.

Lolli schon bei seinen Lebzeiten an die Fersen hefteten; manche haben ihr Unwesen aber bis auf unsere Tage getrieben und, weil immer unbesehen aufgewärmt, schließlich dazu beigetragen, einen Künstler um seine Reputation in der Musikgeschichte zu bringen. Da es sich damit um eine Angelegenheit von grundsätzlicher Bedeutung handelt, sei mir gestattet, auf sie mit derselben Ausführlichkeit einzugehen, wie vorher auf den „Reinfall" Corellis in Neapel; zumal sich der ungenannte Verfasser jener Anekdote auch noch weitere „Ungenauigkeiten" hatte zuschulden kommen lassen, die in der Folge von anderen Lesern der „allgem. musikal. Zeitung" rektifiziert wurden. Bereits in der 36. Nummer desselben Jahrgangs war nämlich unter dem „12. Juny 1799" aus seiner Feder ein Aufsatz erschienen, in dessen Eingang er sich zwar über den Virtuosen Lolli ebenso enthusiastisch äußerte wie Schubart, der aber in nachstehenden Sätzen seine Fortsetzung fand: „... alles Gesagte gilt blos vom Allegro; im Adagio konnte Lolli nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte ... Als Componist war Lolli nun gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie, ob er gleich das Gute oder Schlechte aus Übung des Gehörs fühlte, ohne zu wissen warum es gut oder schlecht sey ... Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu kümmern, ob er aus dem es moll ohne Vorbereitung ins E dur über und eben auf diese Weise ins Es dur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind alle von anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken ... Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied ..."

Zunächst sei festgestellt, daß die Behauptung, „Lolli's Adagio's wären alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte", in keiner Weise den Tatsachen entspricht. Schon ein flüchtiger Blick in seine 30 Sonaten lehrt vielmehr ohne weiteres, daß seine Adagios hinsichtlich des Umfanges nicht hinter denen anderer Autoren aus jener Zeit zurückstehen; ja viele dieser zumeist dreisätzigen Sonaten enthalten sogar zwei langsame Stücke gegenüber bloß einem Satz in raschem Zeitmaß! Und was den Mangel an theoretischen Kenntnissen betrifft, der Lolli von dem zitierten Verfasser zum Vorwurf gemacht wird, so scheint letzterer in diesem Punkte auch nicht gerade von allzutiefer Gelahrtheit beschwert gewesen zu sein. Er hätte sich sonst sagen müssen, daß selbst der gewiegteste Satztechniker einer Oberstimme zu keinem Sinn verhelfen kann, die hinsichtlich ihres modulatorischen Verlaufs von vornherein so planlose Wege einschlägt wie die von ihm erwähnten; auch dann nicht, wenn der seinen Beistand dazu herleihende Freund ein in harmonischen und kontrapunktischen Künsten so geschickter Mann gewesen wäre wie in unsern Tagen etwa Friedrich Kiel, H. von Herzogenberg oder Max Reger!

Es ist ja durchaus möglich, daß sich Lolli in schwierigen Fällen bei „Kollegen von der andern Fakultät" Rat geholt und deren Winke auch beherzigt hat; diese aber deshalb gleich „Umarbeiter" seiner Werke zu nennen und den Autor zu einem Faselhans zu erniedrigen, scheint mir denn doch die Grenze des Erlaubten zu überschreiten. Überdies widerspricht sich der Anonymus selber, wenn er einige Zeilen vorher schreibt,

Lolli habe „aus Übung des Gehörs gefühlt, ob etwas in der Harmonie gut oder schlecht sey". Ist dies wirklich der Fall gewesen, so befand sich ja alles in schönster Ordnung; denn dem Beurteiler und Genießer einer Komposition kann es gleichgültig sein, ob diese auf gefühlsmäßigem oder auf spekulativem Wege zustande kam — in der Regel gehen beide Faktoren Hand in Hand —, wenn sie nur den Anforderungen gerecht wird, die an ein Kunstwerk gestellt werden müssen.

Weiter: in der 1. Auflage seines „historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler" (1790) ergeht sich Gerber ebenfalls in den höchsten Lobsprüchen über die virtuosen Leistungen Lollis, fügt jedoch hinzu: „Auf der andern Seite ist er durch seine Launen, nach welchen er sich an kein Zeitmaß bindet, für ein Orchester völlig unbrauchbar". [Davon steht aber bei Dittersdorf kein Wort, und der hätte es doch wissen müssen und sicher auch gesagt, da er ja das begleitende Orchester in Johannisberg dirigiert hatte!] „Dem geübtesten Begleiter, den er doch nur allein zu seinen Solos nöthig hat, fällt es schon schwer genug, ihm nachzukommen. Man soll [!] auch noch nie ein regelmäßiges Concert von ihm gehört haben". [Das steht sowohl im Widerspruch zu Dittersdorf wie zu Schubart; sagt ersterer doch, Lolli habe „ein Konzert sammt einer Sonate vor der letzten Sinfonie so schön gespielt, daß es seiner großen Reputation vollkommen entsprach", und Schubart (a. a. O.), daß er „seine Concerte oft mit einem Tone endigt, der das non plus ultra der Töne zu seyn scheint."] „In England kam er in eine außerordentliche Verlegenheit, als ihn der Prinz von Wallis ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherley Entschuldigungen wie gezwungen wurde, die Parthie zu übernehmen, so erstaunte man nicht wenig, als man sahe, daß er gar nicht fortkommen konnte". [Hier fehlt nun jeglicher Hinweis, um welches Quartett es sich dabei handelte; denn es gibt deren welche, bei denen selbst der routinierteste Primarius unserer Zeit einen „Reinfall" riskiert, wenn er sich seine Stimme nicht vorher angesehen und zurechtgelegt hat. Haydn ist, zumal in seinen Quartetten, keineswegs immer „der gemütliche Papa", für den ihn manche „Kenner" heute noch halten!] „Zu einer andern Zeit wurde er gebeten, ein Adagio zu spielen. Allein er schlug es rund ab, indem er lachend hinzu setzte: „Ich muß Ihnen sagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo sind wir alle gebohrene Narren, und ich bin einer der vornehmsten daraus ..." [Diesem Ausspruch fehlt jede Beglaubigung von einwandfreier Seite. Ist er aber wirklich gefallen, so müßten erst die näheren Umstände bekannt sein, unter denen es geschah. Ich für meine Person vermag ihn nur in burschikosem Sinne zu deuten oder als den Ausfluß einer gewissen galgenhumoristischen Stimmung, die gerade feinnervige Personen in ihnen unbequemen Lagen so leicht überkommt. Aus einer unverbürgten Anekdote also ohne weiteres Kapital gegen einen Künstler zu schlagen, scheint mir durchaus unangebracht.]

In Gerbers „Neuem Lexikon" (1813) ist der Lolli-Artikel auf Grund der Angaben des Anonymus in der allgem. musikal. Zeitung sowie der „Lebensbeschreibung" Dittersdorfs umgearbeitet und ergänzt. Dann heißt es weiter: „Daß er aber wirklich ein großer Künstler auf der Geige gewesen ist, bezeuget noch der verewigte Schulz [Joh. Abraham Peter] in seinen mir überschickten Beyträgen. Lolly legte nämlich, in Schulzens und Kirnbergers Gegenwart, ein auffallendes Beispiel vor, wie sehr er seinen Bogen in der Gewalt habe, indem er ihn, wenn er bey einem lang aus-

zuhaltenden Tone zu kurz wurde, zu ihrer beyden Erstaunen, so geschickt zu wenden wußte, daß sie mit der größten Aufmerksamkeit nicht im Stande waren, nur den leisesten Ruck dabey zu vernehmen ..."

Nun liegt mir kaum etwas ferner als die Absicht, den als glänzenden Virtuosen von keiner Seite bestrittenen Lolli auch zu einem vorbildlichen Musiker oder gar bedeutenden Tonsetzer stempeln zu wollen. Der war er, zumal an den Größen der Schulen von Padua und Turin gemessen, auf keinen Fall; er schrieb aber auch nicht schlechter als der Durchschnitt seiner geigerischen Zeitgenossen. Die geschichtliche Wahrheit zwingt mich deshalb, die entschiedenste Verwahrung gegen die vernichtende Kritik einzulegen, die ihm Wasielewski in seinem Buche „Die Violine und ihre Meister" angedeihen läßt. Sie gipfelt auf S. 208 der 5. Aufl. in den Sätzen: „Daß Lolli als Musiker alles zu wünschen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus seinen Kompositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke. Man wird ihnen kein Unrecht tun, wenn man sie der Hauptsache nach den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenliteratur des 18. Jahrhunderts beigesellt. Geschmacklos überladene Passagen, Figuren und Rouladen spielen die Hauptrolle darin; sonst erinnert die Behandlung des Instruments in technischer Beziehung sehr entschieden an das moderne Virtuosentum. Lolli sucht, gewissermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußersten Grenzen der Violine auf, um sein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urteilsfähigen Zeitgenossen über die Beschaffenheit seiner Machwerke sehr wohl orientiert. Burney bemerkt, ‚sein Kompositionsstyl sei so bizarr gewesen, daß der größere Teil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe'"[1].

Abgesehen davon, daß in dieser Angelegenheit das Zeugnis Dittersdorfs gewiß schwerer ins Gewicht fällt als die Meinung Burneys oder gar das Geschreibsel des Anonymus in der Allgem. musikal. Zeitung, auf das sich Fétis und Wasielewski stützen, kann ich vorurteilslose Musiker nur auffordern, sich bei einem Besuch der Berliner Staatsbibliothek durch den Augenschein zu überzeugen, daß nichts, aber auch gar nichts Wasielewski zu seinem wegwerfenden Urteil berechtigt. Sie werden ohne weiteres finden, daß Lollis Sonaten, die mit 30 Nummern den weitaus größten Teil seiner gedruckten Werke ausmachen, zwar in der thematischen Erfindung nicht sonderlich originell sind, sich aber hinsichtlich der Anlage, des Satzes und Baues von einer sozusagen bürgerlichen Wohlanständigkeit geben, die eher auf einen musikalischen Philister als auf einen zerfahrenen Phantasten schließen ließe. Und was deren geigerische Einkleidung betrifft, so werden sie ebenso auf den ersten Blick ersehen, daß sich das äußerliche Notenbild in keinem wesentlichen Punkte von dem einer späteren Sonate Tartinis oder Nardinis unterscheidet. Höchstens daß hie und da Oktaven- oder Dezimengänge auf den Plan treten, wie solche aber auch schon bei Locatelli und Manfredi, San Rafaele, Mestrino u. a. vorkommen; von den Caprizen Nardinis, die Wasielewski freilich unbekannt waren, gar nicht zu reden. Auch der Vorwurf, daß Lolli „um sein Publikum zu verblüffen, die äußersten Grenzen der Violine aufsucht", trifft bei den Sonaten in keiner Weise zu: er geht nirgendwo

[1] Sein hartes Urteil abschwächend, fügt Burney freilich hinzu: „Yet I am convinced that in his lucid intervals he was, in a serious style, a very great, expressive and admirable performer". („A General History", IV, S. 680.)

in höhere Regionen des Griffbretts als die Häupter und Zöglinge der Paduaner und der Turiner Schule. Bloß in den letzten Zeilen seiner „Ecole du Violon en Quatuor", in welcher er den absonderlichen Versuch unternimmt, die wichtigsten Faktoren der Geigentechnik mit Zuhilfenahme einer 2. Violine, einer Bratsche und eines Violoncells auf wenigen Seiten abzuhandeln, versteigt er sich mit gebrochenen Dreiklängen einige Male bis in die viergestrichene Oktave. Das hat aber — von späteren Geigenmeistern abgesehen — in seiner 33. Etüde ein gewisser Fiorillo auch schon getan, und den wird wohl kaum jemand einen Charlatan nennen!

Nun könnte freilich der Einwand gemacht werden, Wasielewskis Urteil sei ja nicht speziell auf Lollis Sonaten gemünzt, sondern auf dessen Kompositionen im allgemeinen, und zu diesen gehören doch auch die Konzerte. Sehr richtig! Dann stehe ich aber nicht an zu behaupten, daß der strenge Kritiker letztere ebenso wenig gekannt hat, wie die für die Entwicklung des Violinspiels entscheidenden Werke von Tartini und Nardini. Denn wäre dies der Fall gewesen, so hätte auch ihn schon ein kurzer Blick in eines der Lollischen Konzerte belehren müssen, daß sein Ausfall gegen „die geschmacklos überladenen Passagen, Figuren und Rouladen", welche des Bergamaskers Kompositionen „den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenliteratur des 18. Jahrhunderts beigesellen", einen Schlag ins Wasser bedeutete. Mit manchem der von der Dresdner Bibliothek aufbewahrten handschriftlichen sechs Konzerte Tartinis (Cx 976—981), namentlich aber mit dessen gedruckten Sonaten op. 4 und op. 5 verglichen, mutet nämlich ein Lollisches Konzert — beispielsweise das auf der Breslauer Stadtbibliothek befindliche in Esdur — in jeder Hinsicht so harmlos an, daß man sich unwillkürlich an den Kopf faßt und fragt: „Wozu der Lärm?" Denn von allen mir zu Gesicht gekommenen Arbeiten Lollis — und das ist deren überwältigende Mehrzahl — überschreitet keine einzige in ihren technischen Anforderungen das Maß dessen, was zu jener Zeit von einem großen Virtuosen verlangt wurde; weder im Läufer- und Strichartenwesen, noch in den Ansprüchen an das mehrgriffige Spiel. Und wenn er sich in dem letztgenannten Konzert mit dem gebrochenen Dreiklang auch einige Male bis zum viergestrichenen f versteigt, so ist darauf zu antworten, daß Beethoven diesen hohen Ton in der 2. Variation der „Kreutzer-Sonate" ebenfalls aufgesucht hat!

Ich fasse zusammen: Gewiß ist Lolli keine kompositorische Leuchte gewesen, und in geistig-musikalischer Beziehung mag der eine mehr, der andre weniger an seinen Werken auszusetzen finden. Was jedoch deren äußere Aufmachung und deren geigerische Einkleidung insbesondere anlangt, so glaube ich bewiesen zu haben, daß ihnen von jeher das bitterste Unrecht zugefügt worden ist. Daran sind hauptsächlich jene Schriftsteller schuld, die es bequemer fanden, von anderen vorgebetete Anekdoten und Legenden einfach nachzuschreiben, statt den Sachverhalt an den betreffenden Objekten selbst zu prüfen. Und nur in wenigen anderen Fällen konnte er mit so geringer Mühewaltung festgestellt werden wie im Falle Lolli! Daß ich ihn mit Corellis neapolitanischer „avanture" zu „zwei künstlerischen Ehrenrettungen" vereinigt habe, ist bloß aus Zufall geschehen; innerlich aber aus dem Drange, der geschichtlichen Wahrheit zu dienen.

Die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin[1]

Geschichtliches und Organisatorisches dieser Sammlung

Von

Wilhelm Altmann, Berlin

Verhältnismäßig jung ist die Musikabteilung der seit 1661 bestehenden Preußischen Staatsbibliothek. Trotzdem darf sie den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, in bezug auf eigenhändige Handschriften der bedeutendsten Tonsetzer und auch auf ältere Drucke die ähnlichen Sammlungen in Paris, London, Wien, München und Brüssel mehr oder minder überflügelt zu haben. Und dabei sind die erlesensten Schätze ihr durch die Freigebigkeit oder das Entgegenkommen von Privatpersonen zugeflossen.

Seitdem man angefangen hat, Musikstücke auf Papier zu bringen, sind derartige Niederschriften sehr bald auch in die Bibliotheken gelangt. Insbesondere besaß wohl jede Kloster- und Kirchenbibliothek schon im frühen Mittelalter Musikalien zum mindesten zum praktischen Gebrauch beim Gottesdienst. Auch in die vom großen Kurfürsten in Berlin begründete Bibliothek waren seit ihrem Bestehen Musikalien[2] eingereiht worden, jedoch nur in unbedeutender Anzahl. An eine systematische Sammlung von Musikalien hatte man jedenfalls im Preußischen Staate, der ein Pflichtexemplarrecht[3] auf Musikalien im Gegensatz zu Bayern oder zu Frankreich auch im 19. Jahrhundert nicht beansprucht hat, bis in das erste Fünftel desselben nicht gedacht. Zu allen Zeiten hatte man zwar Statuen, Gemälde, Gemmen, Münzen und ähnliche Kunstwerke gesammelt, auch dafür allenthalben öffentliche Bildergalerien und Museen angelegt. „Ganz anders aber", so schrieb Georg Pölchau, ein damals in Riga lebender, 1772 geborener reicher Privatgelehrter, am 25. Januar 1823 an den damaligen Leiter der Berliner Kgl. Bibliothek, „verhält sich's mit den Denkmalen der Tonkunst. Nur selten findet man öffentliche, noch seltener Privatsammlungen der Art. Kunstwerke, welche unsere Urväter in ein staunendes Entzücken versetzten, und die der Zufall mehrere Menschenalter erhielt, werden der Raub des Moders oder die willkürliche Beute der Kramläden. Woher dies? . . . Hat denn die Tonkunst nicht auch ihre Rafaele und Dürer, Canovas und Thorwaldsens?"

Wir können Pölchau nur Recht geben. Sein Verdienst aber war es, eine herrliche Musikbibliothek zusammengebracht zu haben. In dieser beanspruchten der Nachlaß Karl Phil. Emanuel Bachs mit vielen Autographen seines großen Vaters, Bestände aus der Bibliothek der alten Hamburger Oper und die Sammlung des Göttinger Professors Forkel, des 1818 † bedeutenden

---

[1] Wieder abgedruckt mit kleinen Veränderungen aus dem 2. September-, 2. Oktober- und 1. Novemberheft 1920 der Zeitschrift „Der Kunstwanderer" (Berlin-Schöneberg) mit Bewilligung des Herausgebers (Ad. Donath) und Verlags dieser Halbmonatsschrift.

[2] Woher Eitner in seinem „Quellenlexikon" in dem Artikel über den Thomaskantor Gottlob Harrer (den 1755 verstorbenen Nachfolger Bachs) die Notiz hat, daß dessen reichhaltige musikalische Bibliothek von der Berliner Königl. Bibliothek erworben sei, habe ich gelegentlich einer Anfrage Scherings angelegentlich festzustellen mich bemüht. Akten, Inventarisationsnotizen usw. sind darüber nicht vorhanden. Wohl aber besitzt die Bibliothek einige von Harrer gefertigte Abschriften. Sehr umfangreich dürfte dessen Bibliothek kaum gewesen sein. Als Grundstock der Musikalien in der Berliner Bibliothek dürfte sie kaum anzusprechen sein.

[3] In meinem Aufsatze: „Erstreckt sich der Pflichtexemplarzwang in Preußen auch auf Musikalien?" im 14. Bande des „Archiv für öffentliches Recht" (1899) glaube ich überzeugend nachgewiesen zu haben, daß die preußischen Bestimmungen über den Pflichtexemplarzwang durchaus auch auf Musikalien, zum mindesten auf Vokalmusik angewendet werden können. Die Neuordnung des Pflichtexemplarzwanges, die seit vielen Jahren beabsichtigt ist, wird immer und immer wieder hinausgeschoben!!

Musikschriftstellers, wesentliche Bedeutung. Pölchau wollte auch seine mühselig zusammengetragenen musikalischen Schätze vor dem Untergang dadurch bewahren, daß er sie der Berliner Kgl. Bibliothek zum Kaufe anbot. Er wußte nämlich, daß deren Leiter (der durch seine Geschichte der Kreuzzüge bekannte Professor Dr. Wilken) auch für die Erhaltung der Musikalien vollstes Verständnis hatte. Nicht ohne Bewegung lesen wir in seinem Angebotsschreiben: „Noch vor 25 Jahren verkaufte die Schulpforte aus Mangel an Raum ihr seit der Reformation gesammeltes Musikarchiv an Trödler um den Makulaturpreis." Stolz zählt Pölchau dann alle seine Herrlichkeiten auf. An gedruckten praktischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts waren darunter mehr als 300 Nummern. Er konnte davon sagen: „Von diesem beinahe ganz aus der Welt verschwundenen Zweige der Kunstliteratur dürften außer der Kgl. Bibliothek in München, der reichsten und merkwürdigsten in dieser Hinsicht in Europa, die mir bekannten Sammlungen in Wien, im Britischen Museo, in Rom, in Upsala . . . nicht viel mehr aufzuweisen haben und gewiß manches garnicht. Unter den handschriftlichen Werken aus der älteren, neueren und neuesten Zeit, deren Zahl sich über tausend beläuft, wird der Kunstfreund angenehm überrascht werden durch eine nicht geringe Zahl wertvoller Originalhandschriften berühmter, ja der größten Männer, wie z. B. von Sebastian Bach[1] und seiner vier Söhne, von Händel[2], Hasse, Graun[3], Haydn[4], Mozart[5]; von den großen Italienern Leo, Caldara, Lotti u. a. mehr: ja sogar von einer Probe der musikalischen Kunst eines gekrönten Hauptes, einem eigenhändigen Werke[6] Friedrichs des Großen und einem eigenhändigen seiner kunstliebenden Schwester, der Prinzessin Amalia. Haben dergleichen Werke nur relativen Wert, dienen sie auch nur zur Folie, so wird doch der feinfühlige Kunstfreund dergleichen Seltenheiten mit nicht geringem Interesse betrachten und Gelegenheit haben, noch manche Entdeckung zu machen. Abgesehen von dem zufälligen Werte so großer Meisterwerke wie die von Seb. Bach, bleibt es eine heilige Pflicht aller der Kultur, der Künste und Wissenschaften bestimmten Institute, sie zu sammeln und für die Nachwelt aufzubewahren, da sie ein unschätzbares nationales Erbgut sind, dem kein Volk etwas ähnliches entgegensetzen kann."

Diese schönen Worte Pölchaus können als Leitsätze auch heute noch durchaus gelten.

In seiner Sammlung befanden sich auch über 120 gestochene Opernpartituren; mit besonderem Stolz nannte er auch sein Eigen die von Leonhard Kleber in Pforzheim im Jahre 1524 abgeschlossene Sammlung von deutschen Volksliedern in der damals üblichen deutschen Tabulaturschrift. Er besaß auch das einzig erhalten gebliebene Probedruck-Exemplar des ersten Bandes von Forkels Denkmalen der musikalischen Kunst, dessen Kupferplatten in Flintenkugeln verwandelt sein sollen.

Man hätte glauben sollen, daß die Kgl. Bibliothek sofort diese Pölchausche Sammlung, für die er keinen bestimmten Preis gefordert zu haben scheint, erworben hätte, allein damals war eine immerhin größere Summe nicht so leicht flüssig; auch wurde ziemlich gleichzeitig der Kgl. Bibliothek die sehr reichhaltige musikalisch-liturgische Bibliothek des sich damals in großer Not befindlichen Musikdirektors Johann Friedrich Naue (1787—1858) in Halle von diesem im Juni 1823 zum Kaufe angeboten.

---

[1] Matthäus- und Johannes-Passion, Magnifikat, die Kunst der Fuge, die zweite Niederschrift der Solo-Sonaten für Violine.

[2] Die Bearbeitungen von Acis und Galathea und des Alexanderfests in Mozarts eigenhändiger Handschrift.

[3] Von Hasse und Graun mehr als 100 Werke.

[4] U. a. Salve Regina, Opern Armida, Orlando Palladino.

[5] Vgl. bei Händel; außerdem Sinfonie Es, Finale aus Titus — Beethoven ist hier von Pölchau nicht erwähnt; er besaß damals noch kein Stück; das Kyrie der Missa solemnis, das er wahrscheinlich von Artaria—Wien nach Beethovens Tod erworben hatte, gelangte 1841 mit seinen übrigen Schätzen an die Kgl. Bibliothek.

[6] Veränderungen über eine Arie aus der Oper Cleofide von Hasse für den Castraten Porporino.

Prof. Zelter, der Direktor der Singakademie, der damals als die größte musikalische Autorität in Berlin galt, und der Bibliothekar Dr. Spiker, der als Theaterkritiker besonderen Ruf genoß, wurden veranlaßt, ein Gutachten über diese Nauesche Sammlung abzugeben, das durchaus die Notwendigkeit ihrer Erwerbung betonte. Diese beiden Männer führten auch die Verhandlungen mit dem Besitzer mit dem Ergebnis, daß eine Auswahl bereits am 15. Januar 1824, der Rest der gewünschten Werke im November 1825 abgeliefert wurde. Gezahlt wurden dafür im Ganzen 3000 Taler. Ursprünglich war geplant, daß der Teil dieser Nauesche Bibliothek, der für die musikalische Bildungsanstalt, die bald darauf den Namen Institut für Kirchenmusik erhielt, besonderes Interesse hatte, dorthin abgetreten würde. Doch nahm man später davon Abstand, ermöglichte aber dafür den Lehrern und Zöglingen dieser Anstalt eine freiere Benutzung der Sammlung.

Seitdem diese Nauesche Sammlung in der Kgl. Bibliothek ist, kann erst von einer wirklichen musikalischen Abteilung der Bibliothek gesprochen werden. Am 4. Juli 1834 frug das Kultusministerium an, ob die musikalische Abteilung schon gehörig geordnet sei, und ob es wünschenswert wäre, für ihre Verwaltung einen Sachkundigen zu bestellen. Man sah aber vorläufig hiervon ab, da der Bibliotheksgehilfe, spätere Kustos Dr. Gottlieb Friedländer neben seiner übrigen Tätigkeit sich den Musikalien zur Genüge widmen konnte.

Erfreulicherweise konnte der Ausbau der Musiksammlung bald darauf einen recht großen Schritt machen. Nach dem am 12. August 1836 erfolgten Tode Pölchaus, der die letzten Jahre seines Lebens in Berlin verlebt und hier die Bibliothek der Singakademie verwaltet hatte, bot sich nämlich Gelegenheit, die früher verpaßte Erwerbung seiner Bibliothek in die Tat umzusetzen. Am 25. Mai 1837 übersandte das Kultusministerium dem Leiter der Kgl. Bibliothek den Katalog der Pölchauschen Sammlung und ersuchte um ein Gutachten über deren Wert. Dr. Spiker schätzte sie auf 6—8000 Taler und fand den Mut zu folgender Äußerung: „Auf jeden Fall dürfen wir die Sammlung nicht aus Berlin gehen lassen; es komme, wie es wolle". In dem Bericht an das Ministerium wies der Oberbibliothekar Dr. Wilken darauf hin, daß in Wien und München der Sammlung älterer Musik neuerdings große Aufmerksamkeit geschenkt werde, und daß der Direktor des Brüsseler Konservatoriums, der berühmte Musikgelehrte Fétis sich bereits um die Erwerbung der Pölchauschen Sammlung bemühe, aber erst am 25. Februar 1841 wurde der Bibliothekar Dr. Spiker vom Kultusministerium davon in Kenntnis gesetzt, daß es von den beiden Kindern Pölchaus dessen Sammlung für 6000 Taler angekauft habe.

Ursprünglich wünschte der Minister, daß sie unter dem Namen ihres Urhebers als eine besondere Abteilung der Kgl. Bibliothek fortbestehe und die ihr angehörigen Werke in dem etwa zu druckenden Gesamtkatalog nach ihrem Herkommen bezeichnet werden sollten. Also schon damals wurde an den Druck eines Gesamtkataloges gedacht. Die besondere Aufstellung der Pölchauiana unterblieb erfreulicherweise; wohl aber erschien es dem Minister rätlich, sie mit sämtlichen in der K. B. bereits vorhandenen musikalischen Werken zu einem Ganzen zu vereinigen, in einem hinreichend geräumigen Lokale aufzustellen, der Benutzung zugänglich zu machen und unter die Leitung eines besonderen Kustos zu stellen.

Als solcher wurde der 1799 geborene, von Meyerbeer warm empfohlene Musikgelehrte Siegfried Wilhelm Dehn vorgeschlagen, der vor allem durch seine 1840 erschienene Theoretisch-praktische Harmonielehre bekannt geworden war; er erschien für diese Stellung hauptsächlich geeignet, weil er die in der alten Notierung geschriebenen Musikstücke in die neuere Tonschrift übertragen konnte. Es wurde dies ihm auch zur Pflicht gemacht, als er vom 1. April 1842 ab mit einem Gehalt von 500 Talern angestellt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde übrigens dem Dr. Friedländer der besondere Dank für seine bisherige Verwaltung des musikalischen Fachs bei der Bibliothek und vor allem auch für die Übernahme und Aufstellung der Pölchauschen Sammlung ausgesprochen. Gleichzeitig wurden auch, jedoch nur für die nächsten fünf Jahre, je

500 Taler zu Anschaffungen von musikalischen Werken besonders bewilligt, während später die Anschaffungen aus dem allgemeinen Fonds der Bibliothek erfolgten.

Es lag dem Ministerium daran, daß die Schätze der musikalischen Abteilung möglichst bald katalogisiert und womöglich auch durch einen gedruckten Katalog der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden. Allein trotz wiederholter Mahnungen rückte die natürlich bei den damaligen Hilfsmitteln und der noch in den Windeln liegenden historischen Musikwissenschaft ungeheuer schwierige Katalogisierung nur sehr langsam vorwärts, zumal der ungemein kenntnisreiche, im Jahre 1849 zum Professor ernannte Dehn häufige Reisen machte, um an möglichst vielen Orten alle Musikalien in Bibliotheken und Kirchen aufzuspüren, die er katalogisierte. Als 1856 wieder einmal von der Drucklegung des Katalogs der Musikbibliothek die Rede war, stellte es sich heraus, daß sie noch immer unmöglich war; denn mittlerweile hatten sich die Bestände erheblich vermehrt.

Im Jahre 1843 hatte der Prof. Anton Schindler, der langjährige Freund und Biograph Beethovens, den ihm gehörigen Teil von dessen handschriftlichem Nachlaß angeboten. Der Ankauf wurde auch auf Empfehlung des Dr. Hansemann, des Präsidenten der Handelskammer in Aachen, wo Schindler damals als Domkapellmeister lebte, beschlossen. Darunter befand sich die 9. Symphonie[1], eine von Beethoven durchkorrigierte Reinschrift[2] der Oper Leonore, bzw. ihrer Fassung als Fidelio, das Emoll-Quartett op. 59 Nr. 2, Skizzen, 31 Briefe und 136 sogenannte Konversationshefte, d. h. Hefte, mit deren Hilfe der taube Tonkünstler sich unterhalten hatte. Die Ablieferung ging nicht ohne Weitläufigkeiten vor sich. Sogar erst 1846 gelangte die Bibliothek nachträglich in den Besitz der eigenhändigen Niederschrift Beethovens von der Arie des Florestan. Durch diese Schindlersche Sammlung war die Berliner Bibliothek eine Stelle geworden, an der kein Beethovenforscher mehr vorübergehen konnte. Über weitere Beethoveniana, die gleichfalls aus früher Schindlerschem Besitz später noch erworben wurden, wird erst beim Jahre 1880 zu reden sein.

Im Jahre 1843 befürwortete Dehn den Ankauf des ungemein reichhaltigen, auch viele ungedruckte Werke (Opern, Kirchen- und Kammermusik) enthaltenden Nachlasses von Luigi Cherubini, der in Paris, seiner langjährigen Wirkungsstätte, im Alter von 82 Jahren am 15. März 1842 gestorben war, aber es wurden dafür 10 000 Francs gefordert. Infolgedessen unterblieb der Ankauf, aber das Glück, das der K. B. bereits die nachträgliche Erwerbung des von ihr zunächst gewissermaßen verschmähten Pölchauschen Nachlasses ermöglicht hatte, sollte sich, wie wir später sehen werden, auch bei dem Cherubinischen und auch sonst noch bei anderen Erwerbungen wieder einstellen.

Da nun einmal in der Berliner Bibliothek eine wirkliche musikalische Abteilung vorhanden war, war es durchaus in der Ordnung, daß ein Ministerialerlaß vom 10. Dezember 1845 bestimmte, daß alle die Werke, welche nicht für die nächsten und eigentlichen Zwecke des Kgl.

---

[1] Eine nähere Untersuchung dieser Handschrift, bei der der Ddur-Mittelsatz des Scherzos im $^2/_4$ Takt steht, ist bisher nicht erfolgt. Ihr Finale ist unvollständig, in der Hauptsache nur skizziert. Eine vollständig ausgearbeitete Niederschrift des Finales kam erst mit der Artariaschen Sammlung in die Kgl. Bibliothek, die 1860 das von einem Abschreiber angefertigte, von Beethoven aber revidierte und eigenhändig mit Titel versehene Dedikationsexemplar für König Friedrich Wilhelm III. aus der Bibliothek des Opernhauses erhalten hat.

[2] Schindler hat alle Einzelnummern, die er von der Leonore (Fidelio) besaß, in zwei Bänden zusammenbinden lassen; infolge dessen finden sich z. B. vier Fassungen, bzw. von Beethoven korrigierte Abschriften der Arie der Marzelline, zwei Exemplare der Arie des Rokko und der Leonore. Mit dieser bricht der erste Band ab; es fehlt das Finale des ersten Akts. Der zweite Band beginnt mit dem 1814 unterdrückten Duett (mit Violine und Violoncell-Solo) und Terzett; es fehlt die Arie des Florestan. Das Quartett ist doppelt da, die Nummerierung der ersten Fassung ist noch deutlich zu erkennen, ebenso die Striche der zweiten. Für die Entstehungsgeschichte der drei Fassungen sind diese beiden Bände höchst wertvoll.

Instituts für Kirchenmusik nötig waren, aus diesem an die musikalische Abteilung der Bibliothek abgegeben werden sollten.

In dieser fand 1847 der musikalische Nachlaß des besonders als Novellisten und Romanschriftsteller so berühmten bereits 1822 verstorbenen Kammergerichtsrats E. T. A. Hoffmann auch Aufnahme. Darunter befanden sich auch mehrere seiner Opern; er war ja eine Zeitlang auch Theaterkapellmeister gewesen.

Erwünschter Zuwachs, namentlich an alt-italienischer Kirchenmusik gelangte in die Bibliothek aus dem Nachlaß des allzu früh 1849 verstorbenen Berliner Hofkapellmeisters Otto Nicolai, der während seines längeren Aufenthalts in Italien manches seltene Werk gesammelt hatte. Durch eine Extrabewilligung von 342 Talern und 25 Silbergroschen wurde diese Nicolaische Sammlung im Jahre 1850 angekauft. Noch weit wertvoller und umfangreicher war eine Schenkung des Konsistorialpräsidenten Grafen v. Voß-Buch im Jahre 1851. Er überwies nämlich die von seinem Vater und Bruder mit großer Liebe gesammelten Musikalien aus der Zeit von 1680—1750. Hauptsächlich war die Kirchenmusik in dieser Voßschen Sammlung vertreten. Sie wies auch damals noch ungedruckte Werke von Bach und viele Abschriften von Werken aus Bachs Zeit von Johann Gottfried Walther auf.

Die Bachschen Autographe, die bis dahin nur unter den Pölchauiana vertreten waren, wurden im Jahre 1854 noch weiter sehr wesentlich vermehrt, indem von der Singakademie, die sich damals in Geldnot befand, deren erlesene, zum Teil auch von Pölchau stammende Bachschätze für nur 1400 Taler dank einer Extrabewilligung gekauft wurden.

Das folgende Jahr brachte wieder einen reichen Gewinn für die kirchenmusikalischen Bestände, indem die Söhne des 1852 verstorbenen Geh. Obertribunalrats Karl v. Winterfeld, der den größten Teil seines arbeitsreichen Lebens musikgeschichtlichen Studien mit größtem wissenschaftlichen Erfolg gewidmet hatte, die von ihm angelegte, 103 Sammelbände umfassende Sammlung von Partituren alter Kirchenmusik überwiesen.

Das Jahr darauf hätte die Bibliothek die große H moll-Messe von Bach für 1000 Taler kaufen können. Aber nachdem man erst kürzlich die Bachschätze der Singakademie so billig erworben hatte, erschien der Preis zu hoch; aber wieder hatte die Bibliothek Glück: wenige Jahre später (im Januar 1861) konnte von der Bachgesellschaft, in deren Besitz mittlerweile die Partitur übergegangen war, dieses einzigartige Werk von unschätzbarem Werte für ganze 150 Taler angekauft werden, die sogar noch extra vom Ministerium bewilligt wurden.

War in der Hauptsache die Kirchenmusik in den letzten Jahren besonders gut gefahren, so kam auch 1858 die Oper zu ihrem Recht. Der Generalintendant der Kgl. Schauspiele, Herr v. Hülsen faßte nämlich damals den Entschluß, die Partituren von denjenigen Opern, die nicht mehr auf dem Spielplan standen und voraussichtlich in ihn auch nicht wieder aufgenommen werden würden, der Bibliothek vorbehaltlich des Eigentumsrechts des Opernhauses zu überweisen, doch verzögerte sich die Ablieferung bis 1860. Sie erstreckte sich auf 463 Partituren, viele Orchesterstimmen und eine große Anzahl von Text- und Souffleurbüchern. Ich füge gleich hinzu, daß eine weitere Spendung von Opernmaterial seitens der Generalintendantur 1878 erfolgt ist und daß diese nunmehr endgültig auch die 1860 abgelieferten Bestände der Bibliothek abtrat, sich allerdings das Recht der jederzeitigen Benutzung vorbehielt.

Ein besonders glückliches Jahr für die Musiksammlung war 1859. Der Professor des Wiener Konservatoriums der Musik Joseph Fischhof hatte im Verlauf von 35 Jahren eine sehr stattliche Bibliothek namentlich zur Geschichte der Instrumentalmusik zusammengebracht, neben Drucken auch Handschriften gesammelt, darunter 60 Blätter von Beethoven. Nach seinem Tode (28. Juni 1857) war der Hauptbestandteil in den Besitz des Berliner Musikalienhändlers Julius Friedländer gelangt. Dieser überließ alle Werke, an denen der Bibliothek lag, ihr für 2800 Taler. Übrigens schenkte Fischhofs Bruder, ein Wiener Bankier, damals eine von Bach selbst herrührende Abschrift des 1. Teils des wohltemperierten Klaviers, fügte im Jahre 1860

auch noch einen Brief Beethovens und die Originalpartitur der Mozartschen Oper „Il Re Pastore" hinzu, wofür er den Roten Adlerorden 4. Klasse bekam.

Noch wichtiger war die Erwerbung der von dem in Rom verstorbenen Prof. Ludwig Landsberg (eigentlich: Landsberger) gesammelten, hauptsächlich dem 16. und 17. Jahrhundert angehörigen musikalischen Schätze, über die ein gedruckter Katalog vorliegt. Die Kgl. Bibliothek erhielt dadurch unter anderem einen sehr erwünschten Zufluß von den ersten mit beweglichen Typen hergestellten Notendrucken aus der Offizin des Petrucci und von andern seltenen italienischen Drucken, besonders von Werken Palestrinas. Unter den Autographen befanden sich auch 37 Lieder und eine Messe von Franz Schubert, der bis dahin mit seiner Handschrift in der Kgl. Bibliothek noch nicht vertreten gewesen war. Auch das Salve Regina von Händel war ein Erwerb, um den die Bibliothek beneidet werden konnte, wenngleich Zweifel vorhanden sind, ob es wirklich autograph ist. Auch als Sammler von theoretischen Werken hatte Landsberg eine sehr glückliche Hand gehabt, sogar einige Inkunabeln, z. B. von Gafurius, hatte er besessen. Bezahlt wurden für diese Landsbergsche Bibliothek nur 2130 Taler, wovon 1100 extra bewilligt wurden. Der Kaufpreis hatte so niedrig angesetzt werden können, weil der Bruder des Sammlers, der Bankier Landsberger in Breslau, auf die ihm zustehende Hälfte verzichtet hatte, damit die Sammlung nach Berlin kommen konnte.

Franz Espagne, der nach Dehns am 12. April 1858 erfolgten Tode erst provisorisch, dann nach einigen Jahren endgültig dessen Nachfolger geworden war, war zwar kein hervorragender Musikgelehrter[1], jedoch unermüdlich auf die Vermehrung der Handschriften bedacht. Auf sein Gutachten hin wurde die reichhaltige Handschriften-, Brief- und Portraitsammlung des verstorbenen Buchhändlers Mendheim, des Besitzers der Trautweinschen Buch- und Musikalienhandlung, im Jahre 1861 erworben; damit u. a. die einzig erhaltene zeitgenössische Abschrift des Ballets Don Juan von Gluck und mehrere damals noch ungedruckte Kantaten von Bach. Schon 1863 hatte Espagne auch die berühmte Bachsammlung des damaligen Konservatoriumsdirektors Franz Hauser in München (geb. 1794), die ungefähr 300 eigenhändige Blätter des Komponisten enthielt, erwerben wollen, aber die damals geforderten 2000 Taler nicht auftreiben können. 1873 versuchte er noch einmal die Erwerbung von dem Sohne des 1870 dahingegangenen Sammlers, dem Kammersänger Franz Hauser in Karlsruhe, doch verlangte dieser jetzt 8000 Taler. Daß dieser Schatz, für den 1877 bereits 10 000 Taler, freilich vergeblich, verlangt wurden, doch noch in den Besitz der Kgl. Bibliothek überging, sollte Espagne nicht mehr erleben, wohl aber gelang es ihm, der Bibliothek einen großen Reichtum an Mozartschen Handschriften zu erwerben.

Nach dem Tode dieses Meisters hatte der Musikverleger Hofrat Anton André in Offenbach den gesamten handschriftlichen, damals noch viel Ungedrucktes enthaltenden Nachlaß für 1000 Dukaten erworben. In den Jahren 1840 und 41 hatte er diesen Schatz wiederholt der preußischen Regierung angeboten. Nach seinem Tode 1842 wiederholten dies seine Erben. Allein es waren die Mittel zum Ankauf nicht zu beschaffen. Auch andere Bibliotheken konnten sich den Erwerb — zum Glück für Berlin — nicht leisten; infolgedessen teilten sich die fünf Söhne Andrés in die Handschriften und brachten sie zum Teil einzeln auf den Markt, wodurch manches Stück doch in die Berliner Bibliothek gelangte. Nur die Brüder August und Gustav behielten im Ganzen 131 Handschriften, darunter zehn Opern, z. B. Idomeneus und Così fan tutte, fünfzehn Sinfonien und elf Streichquartette, insgesamt waren es sogar 531 Kompositionen, für die sie im Jahre 1873 12 000 Taler verlangten. Der Berliner Fabrikant Landsberger, der schon im Jahre vorher eine Anzahl Mozartscher Handschriften geschenkt hatte, fand sich bereit, diese Summe zu zahlen. Als Entgelt für den großen Schatz, der damit wieder der Musikabteilung zufiel, erhielt er den Titel Kommerzienrat.

---

[1] Brahms hielt besonders wenig von ihm; vgl. dessen Briefwechsel Bd. XIV (1920) Nr. 124.

Im nächsten Jahre (1874) gelangte — auch wieder durch Espagnes Bemühungen — die Partitur von Mozarts Jugendoper „Ascanio in Alba“ in den Besitz der Kgl. Bibliothek. Sie bildete einen Teil der herrlichen Schenkung, die damals der Prof. der Anatomie Richard Wagener in Marburg der Bibliothek machte. Darunter befanden sich das Wohltemperierte Klavier, die Kantate „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ und die französischen Suiten von Bach. Dieser Professor Wagener, einer der erfolgreichsten Sammler der älteren musikalischen Literatur, hat auch in späteren Jahren, so oft er nach Berlin kam, die Musikabteilung mit Kostbarkeiten[1] bedacht. Man erwartete allgemein, daß er seine erlesene Sammlung, da er unverheiratet war, der Bibliothek vermachen würde. Dieser Glücksfall aber trat nicht ein; wohl aber hat sein Pflegesohn und Erbe die Sammlung der Bibliothek im Jahre 1904 zum Kauf für eine verhältnismäßig sehr geringe Summe angeboten. Es bleibt wohl das betrübendste Ereignis in der sonst im allgemeinen unter einem guten Stern stehenden Geschichte der Musikabteilung, daß der Ankauf damals unterblieb, weil der mit dem Gutachten beauftragte Bibliothekar im Gegensatze zu dem Leiter der Musiksammlung kein Verständnis für den Wert dieser Sammlung hatte und bei dem damaligen, der Musik ziemlich abholden Generaldirektor mehr galt als Albert Kopfermann[2].

Diese Wagenersche Sammlung ist dann größtenteils in die Bibliothek des Brüsselers Konservatoriums gelangt. Teile sind durch eine Auktion in alle Welt zerstreut worden. Wir haben einzelne Stücke nachträglich für schweres Geld noch erwerben können.

Doch wir haben vorgegriffen. Kehren wir wieder zu der geschichtlichen Reihenfolge zurück. 1875[3] nahm Espagne die Verhandlungen mit den Besitzern des noch immer nicht verkauften Cherubinischen Nachlasses wieder auf. Über den Wert desselben konnte er ein ausgezeichnetes Gutachten des Professors der Musikwissenschaft an der Berliner Universität Philipp Spitta beibringen. Die Verhandlungen zogen sich bis 1878 hin. Die schließlich nur geforderten 30 000 Franken gleich 24 400 Mark in Gold gab der Kaufmann Otto Dellschau her. Am 9. Juli 1878 gelangte dieser Cherubinische Nachlaß in die Bibliothek. Espagne aber war bereits am 24. Mai im Alter von nur fünfzig Jahren gestorben. Seine letzte größere Tat war noch im Jahre 1877 die Übernahme des sehr reichhaltigen, namentlich viele ungedruckt gebliebene Jugendkompositionen enthaltenden Nachlasses von Felix Mendelssohn-Bartholdy gewesen.

Eine wichtige Erwerbung waren die von einem Musikfreunde namens Graßnick gesammelten Autographen. Sie wurden im Jahre 1879 von dessen Erbin, der Frau Professor Vatke, unter der Bedingung geschenkt, daß zur Unterstützung bedürftiger Musikstudierender 4000 Mark bezahlt wurden.

Professor Anton Schindler hatte noch im Jahre 1861 einen Rest von Beethoven-Reliquien, hauptsächlich Briefe, angeboten, ohne indessen mit diesem Angebot Glück zu haben. Einen Katalog dieser durchaus wertvollen Sammlung hatte 1864 Dr. Ludwig Nohl veröffentlicht. Sie war in den Besitz des Fabrikanten Nowotny in Altrohlau bei Karlsbad gelangt. Dieser überließ sie erfreulicherweise im Jahre 1880 der Kgl. Bibliothek für 6 300 Mark.

Die Opferfreudigkeit Jakob Landsbergers in Berlin, der freilich dafür auch Kommerzien-

---

[1] Ihm verdankt die Bibliothek auch die Autographe von Beethovens Violin-Sonate op. 30 Nr. 1, der Schlußsätze der Quartette op. 130 und 135, ein wichtiges Skizzenbuch Beethovens.

[2] Dieser Nachfolger Espagnes (geb. 1846, gest. 29. Mai 1914) hat die Bürde der von seinen beiden Vorgängern hinterlassenen großen Katalogisierungsreste im Laufe der Jahre seiner reichgesegneten Amtsführung nicht abschütteln können, obwohl er seine Pflichtdienststunden freiwillig fast verdoppelte und sehr häufig auf seinen Urlaub verzichtete, weil er zu sehr auf sich allein angewiesen war und für die Benutzer sich direkt aufopferte. In allzutreuer Pflichterfüllung hat er sich bei der Überführung der alten Musiksammlung in die neuen Räume der Musikabteilung Ende März und Anfang April 1914 körperlich zu viel zugemutet und sich dabei auch eine sehr starke Erkältung zugezogen, die seinen vorzeitigen Tod zum guten Teil mit veranlaßt hat.

[3] In diesem Jahre schenkte der Fabrikbesitzer Wolff in Berlin die Originalhandschrift der achten Symphonie von Beethoven, der damals noch ungedruckten B dur-Sinfonie von Schubert, eine noch ungedruckte Kantate von Weber sowie Autographen von Spohr und Thalberg.

rat wurde, ermöglichte es 1881, daß die von Friedrich Wilhelm Jähns, dem Biographen Karl Maria v. Webers zusammengebrachte, in ihrer Art einzig dastehende Sammlung handschriftlicher und gedruckter Werke dieses Tonsetzers in den Besitz der Musiksammlung gelangen konnte.

Dieser wurde 1887 der Robert Schumannsche Nachlaß angeboten, in dem sich dessen eigenhändige Partituren seiner Oper Genoveva, seines Oratoriums Paradies und Peri, seiner dritten Symphonie und zwölf anderer größerer Werke, drei Bände Lieder und die große Sammlung der an ihn gerichteten Briefe, darunter die sehr interessanten, damals von der Forschung noch nicht ausgenutzten Richard Wagners befanden. Wenigstens in das Depot der Bibliothek kam zunächst dieser Nachlaß, freilich auch erst im Jahre 1890; in ihren Besitz ging er aber erst vierzehn Jahre später über, als Kommerzienrat Dr. Hermann Paetel sich bereit fand, die Kaufsumme von 15 000 Mark zu erlegen.

Als 1898 die namentlich an Beethovenschen Handschriften reiche Sammlung des früheren Musikverlegers Artaria (von der ein gedruckter Handelskatalog[1] vorliegt) in Wien verkauft werden sollte, wünschte man wohl allgemein, daß diese Schätze unserer Bibliothek zufielen. Ein reicher Musikforscher und Sammler musikalischer Seltenheiten, Dr. Erich Prieger[2] in Bonn fand sich bereit, die geforderten 200 000 Mark für die Bibliothek vorläufig auszulegen, ohne einen Anspruch auf Zinsen zu erheben. Erst im Jahre 1901 bewilligte der Landtag diese Summe, so daß die Artariasche Sammlung nun offiziell in das Eigentum unserer Bibliothek übergehen konnte.

Diese erhielt 1902 die ziemlich umfangreiche Bibliothek des durch seine Verdienste um die Sammlung und Erforschung der deutschen Volkslieder hochverdienten Ludwig Erk. Sie konnte sich dann endlich im Jahre 1904 die längst ersehnte Bachsammlung Franz Hausers einverleiben, vierundzwanzig größere Werke mit 335 autographen Blättern, darunter neunzehn Kantaten, Nr. 2—6 der Englischen Suiten; auch waren viele gleichzeitige Abschriften, namentlich von der Hand des Bachschülers Penzel dabei. Aus staatlichen Mitteln wurden für diesen Ankauf 20 000 Mark extra bewilligt, den Rest von 5000 Mark trug die Bibliothek selbst.

Als Ergänzung zu der bisherigen Musiksammlung wurde im Jahre 1906 die Deutsche Musiksammlung[3] bei der Kgl. Bibliothek gegründet. In sie gelangten alle Verlagswerke, die der größte Teil der deutschen Musikverleger noch auf Lager hatte, so weit sie noch nicht in der alten Musiksammlung vorhanden waren. Dem Vorgehen der deutschen Musikverleger schlossen sich auch viele ausländische an, die dann regelmäßig ihre Neuerscheinungen einlieferten. Freilich ließ sich das erstrebte Ziel, ein Archiv des Musikverlags zu schaffen, nicht erreichen, da einzelne Verleger sich weigerten, ihre Verlagswerke kostenlos zur Verfügung zu stellen. Durch die Begründung der Deutschen Musiksammlung ist aber die Kgl. Bibliothek in die Lage gekommen, den Wettbewerb mit der Kongreßbibliothek in Washington aufnehmen zu können, die durch

---

[1] In diesem Katalog steht irrtümlich, daß unsere Musikabteilung das Gloria der Missa solemnis von Beethoven besitzt. Dieses fehlt auch heute noch, während die übrigen Sätze sämtlich vorhanden sind.

[2] Dieser hatte, als er im 64. Lebensjahre 1913 abberufen wurde, sein mündlich öfters gegebenes Versprechen, daß er seine wertvolle musikalische Bibliothek der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek vermachen wolle, in einem Testamente schriftlich leider nicht niedergelegt. Er hat die Partitur der „Leonore", der ersten Fassung des „Fidelio", vollständig zusammengetragen und auf seine Kosten sogar auch das sonstige Aufführungsmaterial stechen lassen. Man hätte gelegentlich der Feier von Beethovens 150. Geburtstag diese „Leonore" aufführen sollen.

[3] Die Anregung dazu hat mein in Heft 1 des fünften Jahrgangs (1903) der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft erschienener Aufsatz: „Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch" gegeben. Meine Anregung nahm dann am 1. Januar 1904 der Musikverlag Breitkopf & Härtel in Leipzig oder vielmehr dessen damaliger Seniorchef Dr. Oskar von Hase auf und bestimmte den Verein der deutschen Musikalienhändler in Leipzig die Begründung dieser Musikbibliothek in Angriff zu nehmen; der preußische Staat übernahm sie und stellte erhebliche Mittel zur Einrichtung zur Verfügung. Vgl. „Musikhandel und Musikpflege" Jahrgang 1904 (auch die folgenden Jahrgänge) und Centralblatt für Bibliothekswesen 1906 S. 66 ff.

das sogenannte Copyright fast alle musikalischen Neuerscheinungen aus der gesamten Welt erhält.

Da seit dem Jahre 1905 der Jahresbericht der Kgl. Bibliothek gedruckt vorliegt, kann ich mich in diesem geschichtlichen Überblick jetzt ganz kurz fassen. 1907 schenkte Frau Geheimrat Spitta Originalhandschriften der alten Orgelmeister Buxtehude, Bruhns, Leyding und Vincent Lübeck, Prof. Franz Kullak seine Sammlung von alten Originaldrucken besonders Beethovenscher Werke. In demselben Jahre wurden der sehr umfassende handschriftliche Nachlaß des langjährigen Berliner Hofkapellmeisters Wilhelm Taubert für 1000 Mark und herrliche Autographen[1] aus Joseph Joachims Nachlaß für 20 000 Mark erworben. 1908 wurde die kostbare Autographensammlung Ernst von Mendelssohn-Bartholdys geschenkt. Dadurch erhielten wir unter anderem eine äußerst wichtige Ergänzung der Autographen Beethovens, vor allem dessen vierte, fünfte und siebente Symphonie, das Septett, das große Bdur-Trio[2], die Originalpartitur von Mozarts[3] Entführung aus dem Serail, Symphonien von Haydn[4], Choralvorspiele und die Kantate „Ich freue mich in Dir" von Bach. 1910 wurde der handschriftliche Nachlaß des bedeutenden Dessauer Tonsetzers Friedr. Wilh. Rust von Frau Professor Wilhelm Rust in Leipzig geschenkt.

Das Jahr 1912 brachte durch die Verschmelzung der alten Musiksammlung mit der deutschen Musiksammlung die langangestrebte Schaffung einer besonderen Musikabteilung an der Kgl. Bibliothek mit ausreichendem Personaletat[5].

Die Musikabteilung erhielt dann 1915 noch eine besonders wichtige Ergänzung durch die Überlassung der gesamten musikalischen Bibliothek Meyerbeers, zunächst auf neunundneunzig Jahre, seitens der Erben des Prof. Raoul Richter, eines Enkels des berühmten, in Berlin geborenen Komponisten. Auch die meisten seiner eigenen Werke befanden sich darunter im Autograph.

Durch den Weltkrieg hat sich die Lage der Musikabteilung entschieden verschlechtert. Insbesondere haben die meisten ausländischen Verleger damit aufgehört, der Deutschen Musiksammlung Geschenke zu machen. Eine rühmliche Ausnahme bilden freilich einige skandinavische und italienische Firmen. Besonders bedauerlich ist die Einbuße an Werken russischer Tonsetzer, die bis zum Kriegsanbruch ausgezeichnet vertreten waren. Ich hege aber die Zuversicht, daß im Laufe der Jahre manche Beziehungen auch zu ausländischen Verlegern sich wieder werden aufnehmen lassen. Daß die Gratisablieferung besonders umfangreicher Werke auch für die deutschen Verleger jetzt bei den ungemein hohen Kosten der Herstellung ein sehr großes Opfer bedeutet, liegt auf der Hand. Man wird es verstehen können, daß manche Verleger dazu neigen, einen gewissen Teil der Herstellungskosten ersetzt zu bekommen, doch spendet weitaus der größte Teil noch immer gern seine Erzeugnisse.

Die bisher geübte Praxis, jedem Werk einen Umschlag zu geben, läßt sich auch nicht mehr

---

[1] Mozarts Violinkonzert und R. Schumanns Dmoll-Sinfonie, Fantasie op. 131 und Violinkonzert (das aber bis 1956 unveröffentlicht bleiben soll), Kantaten von Bach, das erste Klavierkonzert von Brahms. Die Erben Joachims schenkten damals noch andere Autographen, u. a. Herzogenbergs ungedrucktes Violinkonzert.

[2] Ferner von Beethoven die Ouvertüre und das erste und zweite Finale des „Fidelio", ein Skizzenbuch zu dieser Oper, das Quintett op. 29, die Quartette op. 59 Nr. 1, 74, 132; die ersten Sätze der Quartette op. 127 und 130; die Adur-Variationen aus op. 131; Skizzen.

[3] Ferner ein Skizzenbuch Mozarts.

[4] Ferner ein Konzertante für Violine und Orchester, ein Skizzenblatt zu den Jahreszeiten und eine Messe. — Als Zugabe wurde noch das Autograph des Violinkonzerts von Felix Mendelssohn Bartholdy gespendet.

[5] Außer dem Verfasser dieses Überblicks, der als Nachfolger Kopfermanns Abteilungsdirektor geworden ist, sind an der Musikabteilung beschäftigt die drei Oberbibliothekare Prof. Dr. Philipp Losch (der seit 1906 vor allem die systematischen Kataloge bearbeitet hat), Prof. Dr. Johannes Wolf, der am 1. April 1915 als Vorsteher der alten Musiksammlung angestellt worden ist, und Prof. Dr. Hermann Springer, sowie neuerdings Bibliothekar Dr. Krabbe.

durchführen, seitdem die zur Buchbinderei nötigen Materialien und die Löhne ins Ungemessene gestiegen sind. Doch wird es sich hoffentlich vermeiden lassen, Werke ganz ungebunden zu lassen, ebenso auch, nicht zusammengehörige in Sammelbänden zu vereinigen.

Der Reichtum der Musikabteilung an Autographen ist so groß, daß es ganz gut eine Weile ausgehalten werden könnte, wenn der Zugang auf ein Minimum beschränkt wäre. Aus den laufenden Mitteln, die seit 1914 auf 13 500 Mark für Anschaffungen und Buchbinderei festgesetzt sind, lassen sich überhaupt Autographen nur in den seltensten Fällen ankaufen. In letzter Zeit hat der Verein der Freunde der Preußischen Staatsbibliothek schon öfters helfend eingegriffen. Auch dürfte sich in Zukunft doch vielleicht noch manchmal ein edler Gönner finden, der eine kostbare Handschrift der Musikabteilung schenkt, trotzdem Orden und Titel in dem neuen Staatswesen nicht mehr verliehen werden, hat ja auch gelegentlich der Bitte an alle lebenden bedeutenden Tonsetzer um ein Werk in ihrer eigenen Niederschrift sich so gut wie keiner diesem Wunsche verschlossen. Die Hauptsache für die Weiterentwicklung wird immer bleiben, daß die Generalverwaltung der Preußischen Staatsbibliothek die Musikabteilung als völlig gleichberechtigt mit den übrigen Abteilungen ansieht. Daß dies in den letzten fünfzehn Jahren, seitdem Exzellenz von Harnack an der Spitze der Bibliothek steht, der Fall gewesen ist, dafür legen die Jahresberichte der Musikabteilung beredtes Zeugnis ab.

Eines wird allerdings auch das größte Entgegenkommen der Generalverwaltung nicht schaffen können, nämlich eine bessere räumliche Unterbringung der Musikabteilung.

Im Juni 1911 ist der Umzug der bis dahin in der alten Bauakademie am Schinkelplatz untergebrachten Deutschen Musiksammlung nach dem Neubau der Kgl. Bibliothek in die für die Musikabteilung bestimmten Räume erfolgt, während die alte Musiksammlung erst im März 1914 aus ihrer vorläufigen Unterkunft in dem Neubau in die endgiltigen Räume übersiedelte. Daß diese keineswegs glücklich geraten sind, ist eine Tatsache, mit der wir uns abzufinden haben. Bei dem ursprünglichen Bauplan der Bibliothek war daran noch nicht zu denken gewesen, daß die Musiksammlung durch die Deutsche Musiksammlung eine so ungemeine Ausdehnung erfahren würde; auch hatten die ursprünglich in Aussicht genommenen Räume nachträglich leider für das Amerika-Institut abgetreten werden müssen. Die jetzigen Räume enthalten außer dem sehr schönen und geräumigen, im Winter leider bisher nie ausreichend warm gewordenen Lesesaal auch ein sehr schönes großes stattliches Katalogzimmer, das nach der Universitätsstraße hinausliegt; es ist aber leider auch sehr schwer heizbar. Schön und geräumig sind auch die nach dem Oberlichthof herausliegenden Beamtenzimmer, jedoch sind die Wände so dünn, daß man fast jedes Wort, das gesprochen wird, im Nebenzimmer hören muß. Die anderen Räume verteilen sich über ein ziemlich weites Gebiet, stehen aber zu wenig in organischem Zusammenhang, zum Teil sind sie nur Durchgangszimmer. Am mißlichsten ist die Trennung der Magazine, die gar zu weit von einander abliegen. Vorläufig reichen die Magazine, in denen die Bestände an alter Musik bis zum Jahre 1700 und sämtliche Handschriften untergebracht sind, noch aus, aber die Zeit ist keineswegs mehr fern, daß ein Teil dieser Bestände in den bis jetzt der neuen Musik seit 1701 vorbehaltenen Räumen untergebracht werden muß. Diese Räume, die sich auf vier Halbstockwerke verteilen, können auch nur durch Hinzunahme des an der Musikabteilung anstoßenden Teils des dreizehnten Stockwerks erweitert werden. Dieses Teilstück ist zu einem großen Teil schon kürzlich (im September) belegt wurden, da Dr. Werner Wolffheim seine umfangreiche wertvolle Musikbibliothek als widerrufliche Leihgabe der Musikabteilung anvertraut hat. Trügerisch ist auch die Hoffnung gewesen, daß die seit 1701 erschienenen Bücher über Musik und musikalischen Zeitschriften auf der Galerie des Lesesaals und in dem von diesem abgenommenen dunkeln Korridor, aus dem man zu den am Oberlichthof liegenden Beamtenzimmern gelangt, vollständig ihre Aufstellung finden könnten. Die Zeitschriften, die Miszellanabteilung und die Textbücher mußten bereits anderweitig untergebracht werden. Das Heraussuchen ist daher nicht sehr bequem, doch ist eine Tabelle der Aufstellung vorhanden; auch heben sich die einzelnen Signaturen deutlich

von einander ab. Übrigens sind die Bestände der deutschen Musikabteilung von den aus der alten Musiksammlung überkommenen räumlich geschieden.

Die Aufstellung der Musikalien seit 1701 ist nach zwei Formaten erfolgt und zwar rein mechanisch nach fortlaufenden Nummern. Dieses in Frankreich und Italien hauptsächlich gebräuchliche Aufstellungsprinzip hat bekanntlich den Vorteil der größten Raumausnutzung, bedingt aber immer Kenntnis der Signatur, die nur durch Nachschlagen im Katalog gewonnen werden kann, und trennt Zusammengehöriges; so können z. B. zwanzig Ausgaben ein- und desselben Werkes an zwanzig verschiedenen Stellen stehen und haben dann zwanzig verschiedene Signaturen, was das Heraussuchen außerordentlich erschwert. Bei Neueinrichtungen von Bibliotheken ist aber diese rein mechanische Aufstellung die vorteilhafteste; ihre Hauptmängel zu verbessern, ist immerhin wenigstens in mancher Hinsicht möglich, doch ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen.

Ich darf nicht schließen, ohne über den Stand der Katalogisierung zu berichten. In der alten Sammlung sind die großen Reste an Autographen und Handschriften mit Ausnahme der Fragmente und Anonyma in den letzten Jahren völlig aufgearbeitet worden; eine große Leistung, auf die die Herren Prof. Dr. Wolf und Springer stolz sein können. Daß zu dieser rein wissenschaftlichen Arbeit mehr Spezialkenntnisse erforderlich sind als zur Katalogisierung neuerer Musikalien, darf nicht unerwähnt bleiben.

Ein Standortsverzeichnis für die Autographen fehlt noch, ebenso ist ihre laufende Numerierung noch nicht durchgeführt, doch sind wenigstens die autographen Werke der besonders reichhaltig vertretenen Tonsetzer mit Nummern versehen.

Ganz neugeschaffen wurde ein brauchbarer d. i. übersichtlicher und für Nachträge reichlich Platz bietender Standortskatalog für die Handschriften, die nach dem Alphabet mit springenden Nummern aufgestellt sind und zwar ohne nach den Formaten getrennt zu sein. Diese Trennung, deren einziger Vorzug nur in der Raumersparnis liegt, schon jetzt vorzunehmen, war nicht unbedingt nötig gewesen, und ist bisher unterblieben. Da jede Handschrift ihre Standortssignatur deutlich trägt, ist das Heraussuchen eine sehr einfache, selbst von einem Laufmädchen zu erfüllende Aufgabe.

Seit Jahren ist in der Gelehrtenwelt der Wunsch ausgesprochen worden, daß ein Katalog der musikalischen Autographen und Handschriften gedruckt werden solle, damit die Allgemeinheit endlich Auskunft über die großen bei uns lagernden Schätze erhielte. Soweit es sich um Werke der bis zum Jahre 1780 geborenen Tonkünstler handelt, gibt darüber Robert Eitners Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musik und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung wenigstens eine kurze Auskunft. Der erste Band dieses mit einem bewunderswerten Fleiße hergestellten Werkes ist aber bereits 1900, der abschließende zehnte Band 1904 erschienen. Seitdem sind aber sehr viele Erwerbungen hinzugekommen, auch beanspruchen die Autographen der nach 1780 geborenen Tonkünstler ein immer steigendes Interesse. Einen Autographen- und Handschriftenkatalog zu drucken, der vor der Wissenschaft ganz in Ehren bestehen kann, wird immer seine Schwierigkeiten haben. Vor allem wird die dazu nötige Ausführlichkeit für lange Jahre wegen der allzu großen Kosten die Drucklegung ganz unmöglich machen. Wohl aber halte ich die Veröffentlichung eines Inventars für möglich und auch für völlig ausreichend. Bei Werken, die schon gedruckt vorliegen, besonders gilt dies von den großen kritischen Gesamtausgaben der Werke der Klassiker, ist es meines Erachtens durchaus unnötig, daß die Autographen oder Handschriften ausführlich beschrieben werden; es genügt da Hinweis auf den Druck. Wer sich dafür interessiert, wie sich dieser zur Handschrift oder dem Autograph verhält, der kann ja dann selbst die Vergleichung vornehmen. Gar nicht genug betont werden muß auch immer, daß das Autograph des Komponisten für die kritische Textgestaltung nicht unbedingt maßgebend ist, daß ein von ihm überwachter Erstdruck in der Regel den Vorzug vor der eigenhändigen Niederschrift verdient. Diese ist oft noch im letzten Moment abgeändert worden, so daß der letzte Korrekturabzug unter Umständen wichtiger ist als die ursprüngliche Handschrift.

Die alten in Drucken vorliegenden Theoretiker sind neu katalogisiert worden; dagegen konnte und mußte von einer Neukatalogisierung der alten Drucke von praktischer Musik bis zum Jahre 1700 Abstand genommen werden.

Bisher liegen von der alten Abteilung nur alphabetische, nicht auch systematische Kataloge vor.

Beides aber ist der Fall bei den seit 1701 im Druck erschienenen musikalischen Büchern und praktischen Musikwerken. In der neuen Abteilung ist auch ein Schlagwortkatalog und ein stark benutzter Katalog der in Musik gesetzten Dichtungen vorhanden.

Wie wir gesehen haben, hatte schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Kultusministerium den Wunsch, daß ein Katalog der musikalischen Abteilung gedruckt würde. Für die neue Sammlung, d. h. die Werke seit 1701 wäre der Druck des Katalogs durchaus möglich, doch ist er keineswegs notwendig, da alle wesentlichen Werke von vornherein als vorhanden angesehen werden können. Unter den heutigen Verhältnissen ist der Kosten wegen an Drucklegung überhaupt kaum zu denken. Mir wäre es am sympathischsten, wenn später einmal Teilkataloge, z. B. über Oper- oder Kammermusik, gedruckt würden, in denen dann freilich auch die Autographen und Handschriften berücksichtigt werden müßten.

Bücherschau

Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921. Hrsg. von Gustav Bosse. 8°, 178 S. m. viel. Bildbeigaben u. Brief-Faksimiles. Regensburg 1920, Gustav Bosse. 6 *M*.

Das Jahrbüchlein, das der rührige und charaktervolle Regensburger Verlag zum erstenmal in einem geschmackvollen Gewand und zu einem erstaunlichen Preis vorlegt, vereinigt den Abdruck einiger geschmackvoll ausgewählter alter und neuer Novellen und Gedichte mit ein paar Essais und dokumentarischen Beiträgen, unter denen ein von G. Kinsky mitgeteilter Brief Wagners an Mendelssohn und der bisher unbekannte Briefwechsel zwischen Hans v. Bülow und Franz Wüllner, von Marie v. Bülow herausgegeben, besonderen Wert beanspruchen dürfen.

Alt-Wiener Theater. (Schilderungen von Zeitgenossen.) Eingeleitet u. hrsg. v. Paul Wertheimer. Mit 12 Bildbeigaben. 8°, 232 S. Wien (1921), Paul Knepler. 18 *M*.

Boivie, Hedwig. Några svenska lut-och fiolmakarø under 1700-talet. S.-A. aus Nordiska Museet Fataburen 1921. Heft 1—4. 8°, 23 S. m. 19 Abb.

Biographische Notizen über schwedische Violin- und Lautenmacher des 18. Jahrhunderts in unalphabetischer Lexikonanordnung mit Nachweisungen erhaltener Stücke und photographischen Abbildungen aus Stockholmer Sammlungen. Sachs.

Bachfest, Achtes deutsches, zugleich 4. Leipziger Bachfest, vom 19. bis 21. Juni 1920 in Leipzig. Bach-Fest-Buch. Hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft. gr. 8°, 32 S. Leipzig [1920], Breitkopf & Härtel. 3 *M*.

Bekker, Paul. Gustav Mahlers Sinfonien. 4°, 360 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler. 60 *M*.

Bettelheim-Gabillon, Helene. Im Zeichen des alten Burgtheaters. 8°, 248 S. Wien 1921, Wiener literar. Anstalt. 14.60 *M*.

Bie, Oscar. Das Klavier. gr. 8°, 328 S. m. Abb. u. Tafeln. Berlin 1921, Paul Cassirer. 80 *M*.

Boehn, Max von. Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit. 4°, VIII u. 496 S. Mit 325 Abb. Berlin 1921, Bruno Cassirer.

[Wertvoll auch für die Operngeschichte.]

Bremers Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu hrsg. von Bruno Schrader. 4. Aufl. der neuen Ausg. kl. 8°, 539 S. Reclams Universalbibliothek Nr. 1681—1686. Leipzig [1920], Ph. Reclam jun. 11 *M*.

Cohn-Hendel, Meta. Melodien. 13 Radierungen über musikalische Motive, mit einer

Einführung „Musik und Landschaft" von Prof. Dr. Oscar Bie. 53×37 cm, 13 Bl. m. 6 S. Text. Berlin [1921], Wohlgemuth & Lissner. 850 *M*.

Chop, Max. E. N. v. Neznicek, sein Leben u. seine Werke. Eine biographische Studie. gr. 8°, 93 S. Wien [1920], Universal-Edition. 1 *M*.

Dahl, Viking. Ett framtidens musikdrama. Paris 1920, Georges Lac. (Nicht im Buchhandel.)

Du Moulin-Eckart, Richard Graf. Hans von Bülow. gr. 8°, 504 S. mit mehreren Bildern und Faksimiles. München 1921, Rösl & Cie. 50 *M*.

Eberhardt, Siegfried. Virtuose Violin-Technik. Lehrweg zur natürlichen Entwicklung technischer Vollendung. 8°, VIII u. 184 S. Berlin 1921, Deutscher Musik-Verlag „Dur und Moll". 25 *M*.

Fransén, Natanael. Sveriges musikkultur. 8°, 238 S. Stockholm 1920, A.-B. Magn. Bergwall. 6.50 Kr.

Führer durch die Beethoven-Ausstellung der Stadt Wien. 8°, VIII u. 88 S. Wien 1920, Gerlach & Wiedling.

Händel, G. Fr. Otto und Theophano. Oper in drei Aufzügen von Nicola Haym. Musik von G. Fr. Händel. Auf Grund d. Partitur der deutschen Händelgesellschaft übersetzt u. für d. moderne Bühne eingerichtet von Dr. Osk. Hagen. Textbuch. kl. 8°, 28 S. Göttingen 1921, R. Kuhnhardt i. Kommission. 2.25 *M*.

Hillman, Adolf. Frans Berwald. En biografisk studie. 8°, 194 S. Stockholm 1920, Wahlström & Widstrand. 10 Kr.

Höckner, Hilmar. Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhet. Betrachtung z. Hausmusik. (Musikalische Kultur. Flugschriften, hrsg. von d. musikpädagog. Zentrale freier Arbeitsgemeinschaften an deutschen Schulen; Heft 2). 16 S. Wolfenbüttel 1920, Julius Zwißlers Verlag. 3.50 *M*.

Verf. gibt in vorliegender Schrift einen Rückblick auf die Entwicklung der Kammermusik, insbesondere des Streichtrios, um dann auf seine heutige Gestalt einzugehen. In erster Linie wird dabei die Aufgabe, die dem einzelnen Spieler zufällt, klar gestellt: jedes Instrument hat seine Selbständigkeit vom anderen zu wahren, und sich frei zu bewegen. August Halm muß nach Verf. das Verdienst zugesprochen werden, in seinen „Serenaden für Streichtrio" diese Individualisierung zu einem gewissen Abschluß gebracht zu haben. Kaethe Braun-Stern.

Hoffmann, Rudolf St. Franz Schreker. 8°, 173 S. [Neue Musikbücher.] Wien 1921, E. P. Tal & Co. 13 *M*.

Höfler, Alois. Zwei Studien zum Ring des Nibelungen. I. Wotan. (3., neubearb. Aufl.) II. Die Weltmächte und die Welttragödie. Ein Satyrspiel im Großen. gr. 8°, 67 S. [Bayreuth] 1920, Bayreuther Blätter. Leipzig, C. F. W. Siegel in Komm. 2 *M*.

Holl, Karl. Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte d. Musik am Anfang des 20. Jahrhs. Lex.-8°, 38 S. m. 2 Tafeln. Saarbrücken 1920, Gebr. Hofer. 8 *M*.

Jarosy, A. Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre). 8°, Berlin 1921, Max Hesses Verlag. 10 *M*.

Kapp, Julius. Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. (Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung. Hrsg. v. H. W. v. Waltershausen. 4. Bd.) 8°, 111 S. mit 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 *M*.

Karg-Elert, Sigfrid. Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- u. Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. op. 91. 24. Lfg. (Beiheft.) 2. Teil: Das Saugluftsystem. S. 221–250. 32,5×24 cm. Berlin [1921], C. Simon. 5 *M*.

Kjerulf, Charles. Glad ungdom. Minnen och upplevelser. 8°, 364 S. Stockholm 1920, Åhlén & Åkerlunds förlag. 12 Kr.

Knappe, Heinrich. Friedrich Klose. Eine Studie. (Zeitgen. Komp. usw. 3. Bd.) 8°, 142 S. m. 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 *M*.

Krebs, Carl. Haydn. Mozart. Beethoven. 3. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt, 92. Bdch.) kl. 8°, 123 S. mit 4 Bildnissen auf Tafeln. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 3.50 *M*.

Krehl, Stephan. Harmonielehre. I. Vorbe-

reitung, Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptakkorde d. Tonart. — II. Darstellung und Verbindung der dissonierenden Akkorde. — Die Modulation. (Sammlung Göschen, 801.—811. Band.) 8°, 76, 168 u. 121 S. Berlin 1921, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. Je 2.10 *M*.

Krumbacher, Armin. Die Stimmbildung der Redner im Altertum bis auf die Zeit Quintilians. (Rhetorische Studien, hrsg. v. Drerup. 10. Heft). Paderborn 1920, Ferd. Schöningh.

Kühn, Elsbeth. Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Eine Einführung in Rudolf M. Breithaupts natürl. Klaviertechnik bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht im Klavierspiel. 8°, 79 S. Leipzig 1921, C. F. Kahnt. 4 *M*.

La Mara. L. van Beethoven. Neubearb. Einzeldruck aus d. Mus. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. 8°, 105 S. mit 1 Bildnis. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. Richard Wagner. Neubearb. Einzeldruck a. d. Mus. Studienköpfen. 13. Aufl. kl. 8°, 97 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. C. M. v. Weber. Neubearb. Einzeldruck aus d. Mus. Studienköpfen. kl. 8°, 66 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. Franz Schubert. Neubearb. Einzeldruck aus d. Mus. Studienköpfen. 13. u. 14. Aufl. 8°, 63 S. mit 1 Bildnis. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Lange, Walter. Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig. gr. 8°, 300 S. m. Abb., Titelbild u. 1 Plan. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel. 22.50 *M*.

Leichtentritt, Hugo. Analyse der Chopinschen Klavierwerke. 1. Bd. (Max Hesses illustrierte Handbücher. 57. Bd.) kl. 8°, XV u. 281 S. Berlin 1921, Max Hesse. 15 *M*.

Maerz, Gustav. Grundlagen der Tonbildung. Stimmphysiologische Studien. Method. Leitfaden der Stimmerziehung m. viel. Übungsbeispielen u. Abb. 8°, III u. 52 S. Offenbach [1920], J. André. 9 *M*.

Mahler-Fest, Das. Amsterdam, Mai 1920. Vorträge und Berichte hrsg. v. Dr. C. Rudolf Mengelberg. (Veröffentlichung des Mahler-Bundes.) 4°, 72 S. Wien 1920, Universal-Edition. 4 *M*.

Männer, Große. Geisteshelden aller Völker und Zeiten. Hrsg. von Georg Gellert. Veröffentlichung der deutschen Gesellschaft zur Verbreitung guter Jugendschriften und Bücher. 1. Goethe. Bismarck. Wagner. Kant. Röntgen. Feuerbach. 96 S. 2. Beethoven. Schiller. Friedrich d. Gr. W. v. Siemens. J. Liebig. R. Koch. 96 S. kl. 8°. Berlin 1920, C. Simion Nf. Je 4.80 *M*.

Mausolf, Werner. E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. [Germanische Studien ... hrsg. v. Dr. E. Ebering. Heft 7.] 8°, 144 S. Berlin 1920, E. Ebering. 15 *M*.

Meinck, E. Richard Wagners Dichtung Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. 3. Teil: Siegfried. kl. 8°, 114 S. Liegnitz 1920, J. H. Burmeister. 7 *M*.

Meißner, Bruno. Babylonien und Assyrien. [Kulturgesch. Bibliothek, hrsg. v. W. Foy. 1. Reihe: Ethnolog. Bibl. III.) 8°, 466 S. Heidelberg 1920, C. Winter. [S. 331—335: Musik.]

Möller, Walter. Musikverständnis für Jedermann. Mit vielen Abb. u. Notenbeispielen. kl. 8°, 108 S. Oranienburg (1921), W. Möller. 6 *M*.

Mosse-Almanach 1921. 8°, 272 S. R. Mosse Buchverlag 1921. [S. 186—201: Leopold Schmidt: Richard Strauß als Melodiker.]

Mozart-Anekdoten, Die schönsten. Hrsg. v. Richard Smekal. kl. 8°, 130 S. München [1921], O. C. Recht. 10.50 *M*.

Munktell, Helene. Några minnesblad utgivna av vänner. [Valborg Olander: H. M., Hennes liv och personligket: Ax. R. Wachtmeister: H. W. in memoria; E. Ellberg: Några ord on H. M. som tonsättarinna.] 67 S. Stockholm [1920], Lagerström. [Nicht im Buchh.]

Musikergilde, Die. 1921. Ein Jahrbuch der neudeutschen Künstlergilden. Hrsg. von Fritz Jöde. gr. 8°, 68 S. Hartenstein, Greifenverlag. 15 *M*.

Natorp, Paul. Beethoven und wir. Rede,

geh. z. Beethovenfeier der Universität Marburg, d. 16. Dez. 1920. 8°, 39 S. Marburg 1921, N. G. Elwertsche Verlagsbuchh. (G. Braun). 3.50 *M*.

Nef, Karl. Geschichte der Sinfonie und Suite. [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. Herm. Kretzschmar. 14. Bd.] gr. 8°, VIII u. 344 S. Mit viel. Notenbeispielen. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 30 *M*.

Norges Musikhistorie. Redaktører: O. M. Sandvik u. Gerh. Schjelderup. Heft 1—2. S. 1—32. Kristiania 1920, Eberh. B. Oppi-Kunstforlag. 1.60 Kr.

Schlosser, Julius. Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis. (Kunsthistorisches Museum in Wien. Publikationen a. d. Sammlungen f. Plastik und Kunstgewerbe III). 4°, 138 S. mit 41 Abb. im Text und 57 Lichtdrucktafeln. Wien 1920, Kunstveglag Anton Schroll & Cg. 175 *M*.

Schlossers Katalog wird von mir in einer größeren Besprechung des Archivs für Musikwissenschaft kritisch gewürdigt werden, da er mehr ist, als eine wissenschaftliche Arbeit: ein Dokument der Existenz eines neuen Instrumentenmuseums von höchster Bedeutsamkeit. Die Bedeutsamkeit liegt vornehmlich darin, daß den Grundstock der Musikinstrumentenbestand jener weltberühmten Kunstkammer bildet, die Herzog Ferdinand von Tirol, Philippine Welsers Gemahl, am Ende des 16. Jahrhunderts auf Schloß Ambras bei Innsbruck aus den erlesensten Stücken errichtete — im Sinne damaliger fürstlicher Sammeltätigkeit Material- und Arbeitskostbarkeiten, Meisterwerke und Kuriositäten —, ferner, daß diese Schätze dem 16. Jahrhundert angehören, aus dem sich in andre Museen nur das eine oder andre Tonwerkzeug gerettet hat, und daß all diese Instrumente der Umarbeitung und Entstellung entgangen sind und unantastbare Zeugen jener reichen Zeit bilden, die mit beispielloser Energie, Liebe und Fruchtbarkeit den Instrumentenbau betrieb und die Grundlagen der modernen Instrumentalmusik schuf. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß die Entstehungsgeschichte der Violine durch eine Fiedel letzter Form, eine Lira da braccio von 1511 und die bisher älteste datierte Violine von 1581 illustriert wird, um ein Bild von dem außerordentlichen Wert dieser Sammlungen zu geben. Mit diesem Ambraser Instrumentarium ist dann das der sog. „Estensischen Sammlung" verschmolzen, die, gleichzeitig mit der Kunstkammer des Tirolers vom Marchese degli Obizzi auf Schloß Cattaro bei Padua angelegt, auf dem langen Wege von ihrem Gründer bis zum letzten Erben, dem 1914 ermordeten Erzherzog Franz Ferdinand, im Gegensatz zu jener dauernd vermehrt worden ist. Schlosser hat dann seinerseits die alten Bestände durch exotische und neuzeitliche Tonwerkzeuge auf 360 Instrumente ergänzt. Die Herausgabe des Katalogs, bevor noch die neue Sammlung dem Publikum zugänglich gemacht ist, zeigt, daß die lange unbearbeiteten, ja überwiegend der Öffentlichkeit entzogenen Schätze nun in ihrem außerordentlichen wissenschaftlichen Wert erkannt sind. Daß der Katalog selbst einen hohen wissenschaftlichen Wert besitzt, ist selbstverständlich, wenn ein Mann wie Julius von Schlosser als Verfasser zeichnet. Der Name an dieser Stelle ist freilich eine Überraschung; denn Schlosser ist Kunsthistoriker und hat sich auf instrumentengeschichtliches Gebiet hier zum erstenmal begeben. Es gereicht mir zur großen Freude, feststellen zu können, daß der Abstecher zu uns herüber voll geglückt ist; die Beschreibungen, wie die den einzelnen, geschichtlich geschiedenen Abteilungen vorausgeschickten historischen Skizzen verraten die sichere Hand des bewährten Arbeiters, den offenen Blick des Geschichtsforschers und eingehende, sicher nicht erst ad hoc erworbene Sachkenntnisse. Einwendungen gegen diesen oder jenen Gedanken, gegen die eine oder andre Zuweisung habe ich im Archiv erhoben und begründet. Es kommt auf diese Einzelheiten an sich wenig an. Wenn meine Bedenken hier und da zu Recht bestehen, so trifft die Schuld am wenigsten den Verfasser, vielmehr den Mangel einer instrumentenkundlichen Methodik. Es ist kaum übertrieben, wenn ich sage, daß man in der jetzt bereits großen Zahl von Instrumentenmuseumskatalogen — von Kinskys Heyerkatalog allenfalls abgesehen — Aufschluß über das typologisch Wesentliche nicht findet. Selbst Mahillon gibt z. B. in den Beschreibungen der Brüsseler Klavierinstrumente kaum je die eigentlichen Merkmale für Erbauungszeit und -land, wie den Tasten- und Resonanzbodenstoff. Bei näherem Hinsehen spürt man überall das Fehlen jedes klaren Gefühls dafür, was eigentlich beschrieben werden muß. Solange dies Gefühl nicht geweckt ist, solange wer-

den wir zu keiner Typologie kommen, und solange wir die nicht haben, dürfen wir es einem nichtausschließlichen Fachmann nicht verübeln, wenn er nach dem reinen Eindruck seine Stücke „deutsch, 17. Jahrhundert" oder „italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts" tauft.

Curt Sachs.

Neuausgaben alter Musikwerke

Antichi Maestri Bolognesi. Varie musiche a cura di Francesco Vatielli. 2 Hefte. Bologna [1916], E. Venturi.

Antiche cantate d'amore. Hrsg. von Francesco Vatielli. Bologna 1916, Bongiovanni.

Antiche danze ed arie (sec. XVI e XVII), trascrizione libera per pianof. di Ottorino Respighi. Mailand (1919), E. Ricordi & C.

Bachs, Joh. Seb., Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). 4. Aufl. VI u. 124 S. 19,5×25 cm. München 1921, G. D. W. Callwey. 13.50 *M*.

Frescobaldi, Girolamo. Sedici ricercari, trascritti per pianoforte ed illustrati da Felice Boghen. Florenz 1918 (2. Aufl. 1919), Casa Editrice Musicale Italiana.

Jüdische Volkslieder. Hrsg. v. Carl Seelig. Für mittlere Singstimme u. Klavierbegleitung. Musikal. Bearbeitung v. Paul Juon u. Wilh. Grosz. Textübertragungen v. Arno Nadel u. Alex. Eliasberg. Leipzig und Zürich, Gebr. Hug & Co. 3 *M*.

Monte, Filippo de. Missa ad modulum Benedicta es sex vocum. In Partituur gebracht door Dr. A. Smijers. Uitgave XXXVIII van de Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, G. Alsbach & Co. u. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1920.

Monteverdi, Claudio. Sonata sopra „Sancta Maria" per canto ed orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari. Mailand (1919), E. Ricordi e C.

Nucius, Johann (O. Cist., Abt v. Himmelwitz, gest. 25. März 1620). Vier Motetten. Hrsg. zum 300. Todestag des Komponisten von Bernard Widmann, O. Cist., Abt v. Sittich. 4°, 12 S. Regensburg, Pustet. Part. 4 *M*.

Der Herausgeber stellt laut einer beigegebenen kurzen Vorbemerkung Nucius in die unmittelbare Nähe Lassos. Soweit die vorliegenden Proben seiner Kunst erkennen lassen, überschätzt er seinen verewigten Ordensgenossen; man besehe nur die vielen stereotypen Klauseln in Nr. 1, die sich richtig epigonenhaft ausnehmen. Zweifellos aber war er ein starkes Talent, wie der wirkungsvolle Aufbau von Nr. 3 und namentlich das sechsstimmige Weihnachtslied beweisen. Diese letztere Komposition über einen recht lieben Text der sog. Mischpoesie muß zündend wirken.

Ursprung.

Russische Volkslieder. Hrsg. v. Carl Seelig. Für mittlere Singstimme m. Klavierbegleitung. Gesetzt von Paul Juon, Felix Petyrek u. Wilh. de Witt. Leipzig u. Zürich, Gebr. Hug & Co. 3 *M*.

Scarlatti, Domenico. Fünf Sonaten, nach dem Ballett „Les Femmes de bonne humeur" als Suite arrangiert und instrumentiert von Vincenzo Tommasini. London (1921), J. & W. Chesters, Ltd. Partitur 30 *M*.

Slavische Volkslieder. Hrsg. v. Carl Seelig. Für mittlere Singstimme m. Klavierbegleitung. Gesetzt v. Wilh. Grosz, Paul Juon, Hugo Kauder, Richard Kügele, Egon Lustgarten, Bernh. Paumgartner und Felix Petyrek. Leipzig u. Zürich, Gebr. Hug u. Co. 4 *M*.

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXI, Heft 1. Bach, Joh. Seb. Ausgewählte Arien für Tenor mit einem obligaten Instrument u. Klavier- oder Orgelbegleitung. 2. Heft. Bearbeitet v. Eusebius Mandyczewski. (Vier Arien „Ich armer Mensch", „O Seelenparadies", „Geliebter Jesu", „Gott ist mein Freund"). Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1921

Aachen Technische Hochschule

Dr. Ernst Bücken: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Klavier- und die Orchestermusik, von ihren Anfängen bis zu J. S. Bach, zweistündig. — Geschichte d. Kirchengesangs, zugleich Einführung i. d. ältere Musikgeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: Übungen im Anschluß an die Vorlesungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Berlin

Prof. Dr. Max Friedlaender: Beethovens Leben und Werke, III. Teil (von der 6. bis zur 9. Symphonie und den letzten Quartetten), mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, a) allgemeine Repetitionen, b) Erklärung ausgewählter musikalischer Kunstwerke, zweistündig. — Chorübungen für stimmbegabte Kommilitonen (Männer und Frauen), verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach, einstündig. — Geschichte der Musik in England bis zur Zeit Händels, zweistündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte, eineinhalbstündig. — Lektüre mittelalterlicher musiktheoretischer Traktate, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Hugo Fleischer: Musikinstrumentenkunde, zweistündig. — Musikgeschichte seit Mozarts Tode, bes. in Deutschland, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Curt Sachs: Renaissance- und Barockmusik, zweistündig. — Stilkritische Übungen, zweistündig. — Musikinstrumentenkundliches Praktikum, in der Staatl. Sammlung alter Musikinstrumente, dreistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis zur Neuzeit, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Prof. Johannes Biehle, an der Universität im praktisch-theologischen Seminar: Kirchenmusikalisch-liturgische Vorträge mit Gesamtübungen, einstündig. — Einzelübungen und Einführung in das liturgische Orgelspiel, einstündig. — Glockenwesen, einstündig. — An der Technischen Hochschule: Raumakustik, einstündig. — Glockenwesen, einstündig.

Bern

Prof. Dr. Ernst Kurth: Richard Wagners Leben und Werke, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Stilistische Erklärung ält. Kunstwerke, zweistdg. — Beethovens Klaviersonaten, zweistündig. — Collegium musicum (gemeinsame Ausführung und Besprechung von älteren Kunstwerken für Chor und Kammermusik), zweistündig. — Akademisches Orchester, zweistdg.

Ernst Graf, Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik: Musikalische Liturgik des evangelisch-reformierten Gottesdienstes, einstündig. — Übungen im kirchlichen Orgelspiel, ein- bis zweistündig.

Bonn

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte des neuen deutschen Liedes, zweistündig. — Mozarts Jugend, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Dr. Arnold Schmitz: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig. — Stilprobleme des Generalbaßzeitalters, einstündig.

Lektor Erich Anders: Harmonielehre, einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Formen- und Instrumentationsanalysen moderner Werke, einstündig.

Breslau

Prof. Dr. Max Schneider: Einführung in die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (vorzugsweise für Theologen), einstündig. — Geschichte des Orchesters und des Orchesterstils, zweistündig.

Im musikalischen Institut:

a) Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Schneider: 1. Proseminar für Anfänger eineinhalbstündig. 2. Mittelstufe: Theorie und Praxis von Praetorius bis Bach, eineinhalbstündig. 3. Oberstufe: Besprechung schriftlicher Arbeiten, eineinhalbstündig. 4. Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), eineinhalbstündig.

b) Abteilung Institut für Kirchenmusik. Prof. Dr. Schneider: Satzlehre VI: Die Satzkunst nach den Lehrwerken Joh. Seb. Bachs, eineinhalbstündig. — Prof. Dr. Steinbeck: Geschichte des Kirchenliedes (hymnologisch), einstündig. — Domkapellmeister Eichy: Übungen des akademischen St. Cäcilienchors, Choralgesang, zweistündig.

c) Besondere Ergänzungskurse im Auftrag der Institutsleitung): 1. Dr. Schnabel: Einführung in die musikalischen Einrichtungen des katholischen Gottesdienstes (für Musikhistoriker), einstündig. 2. Domkapellmeister Eichy: Harmonielehre, zweistündig. 3. Einführung in den Kontrapunkt Palestrinas, zweistündig. 4. Instrumentationslehre, zweistündig. — Außerdem besteht für eine kleine Anzahl akademisch vorgebildeter Berufsorganisten Gelegenheit zur Fortsetzung des Studiums.

Cöln a. Rh.

Dr. Ernst Bücken: Entwicklung der deutschen Musik, einstündig. — Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts als Musikästhetiker, einstündig. — Stilkritische Untersuchungen ausgewählter Meisterwerke des 16.—18. Jahrhunderts (mit Referaten), zweistündig.

Handels-Hochschule

Dr. Gerhard Tischer: liest nicht.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Dr. Friedrich Noack: Geschichte des Oratoriums, zweistündig. — Die Periode der Wiener Klassiker, zweistündig. — Stimmbildung und Stimmhygiene, einstündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: 1. Mozarts Opern, einstündig (mit Grammophon-Beispielen). 2. Einführung in die Musikgeschichte, einstündig.

Erlangen

Prof. Ernst Schmidt: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung (1618—1800), zweistündig. — Liturgischer Gesang, mit musikgeschichtlichen und theoretischen Erläuterungen, einstündig. — Orgelspiel, für Studierende aller Fakultäten, einstündig. — Chorgesang im Akademischen Gesangverein, für Studierende aller Fakultäten, zweistündig. — Theorie der Musik: a) Modulationslehre, b) Kontrapunkt, zweistündig. — Kursus für Ton- und Stimmbildung, einstündig. — Übungen für Streichorchester, zweistündig. — Musikgeschichte (Joh. Seb. Bach, II. Teil), einstündig.

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moritz Bauer: Geschichte der Passionsmusik, einstündig. — Einführung in die Hauptschriften Richard Wagners, einstündig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Musikalische Paläographie, zweistündig. — Die großen Stilperioden der deutschen Musikgeschichte, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen über Glareans Dodekachordon, eineinhalbstündig. — b) für Anfänger: Einführung in das Studium der Quellen und Denkmäler, einstündig. — Übungen zur Phrasierungslehre, einstündig. — c) Collegium musicum (gemeinsame Ausführung und Besprechung von Kunstwerken des 16. u. 17. Jahrhunderts; Instrumental- und Vokal-Übung, je zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, dreistündig. — Joh. Seb. Bach, einstündig. — Einführung in die Kirchenmusik (Geschichte und Theorie), zweistündig. — Übungen in den priesterlichen Altargesängen (Cantus missae et officii, exercitia practica), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.

Gießen

Prof. Gustav Trautmann: Die Tonmalerei (mit Beispielen am Klavier), einstündig. — Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Haydn und Mozart, dreistündig. — Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Geschichte der neueren Instrumentalmusik (insbesondere der Sinfonie), dreistündig. — Seb. Bachs Choralkantaten, einstündig. — Kolloquium über Grundfragen der Musikästhetik im Anschluß an die Lektüre von Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen", zweistündig.

Dr. Hans Joachim Moser: Bach, Händel und ihr Zeitalter, zweistündig. — Proseminar: Übungen zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, zweistündig.

Pfarrer K. Balthasar: Kirchenmusikalische Übungen (der evangelische Choral, mit Übungen im Choralgesang und Choralspiel), zweistündig.

Prof. Alfred Rahlwes: Harmonielehre I, zweistündig. — Harmonielehre II (mit Übungen im Generalbaßspiel), zweistündig. — Kontrapunkt, einstündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinitz: Musikwissenschaftliches Praktikum (Bearbeitung von Phonogrammen), zweistündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Dr. Theodor W. Werner: Das Werk Ludwig van Beethovens, zweistündig. — Hauptprobleme der Musikgeschichte, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Führende Geister der Tonkunst im 16. bis 18. Jahrhundert, zweistündig. — Stilkritik (a cappella-Zeit; Zusammenfassung und Fortsetzung), zweistündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, einstündig.

Dr. Hermann Poppen: Harmonielehre, 1. und 2. Teil, je einstündig. — Generalbaßspiel, einstündig.

Innsbruck

Dr. Rudolf Ficker: Die mehrstimmige Musik des 14. u. 15. Jahrhunderts (mit Dekolorierungsübungen), zweistündig. — Joh. Seb. Bach, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Beethovens Leben und Werke, zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (über die Geschichte der Symphonie), zweistündig. — Collegium musicum (Erklärung und gemeinsame Ausführung von Orchesterwerken des 18. Jahrhunderts, zweistündig.

Prof. Dr. Albert Mayer-Reinach: Richard Wagner, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen.

Leipzig

Prof. Dr. Hermann Abert: Geschichte der Klaviermusik, dreistündig. — Goethe und die deutsche Musik, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar und Proseminar, je zweistündig. — Collegium musicum (Historische Kammermusik-Übungen), zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Richard Wagners Bühnenweihefestspiel „Parsifal", zweistündig. — Franz Liszt, Leben und Werke, zweistündig. — Webers „Freischütz" und seine Bühnengeschichte (zur 100. Jahrfeier der 1. Aufführung der Oper, 18. Juni 1821), einstündig. — Übungen: Die wichtigsten Schriften der Bayreuther Weltanschauung Wagners, zweistündig.

München

Prof. Dr. Adolf Sandberger: Geschichtr der Oper in Deutschland im 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Richard Wagners Entwicklung zur Meisterschaft, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig. — Musiktheoretische Kurse, gemeinsam mit Dr. Hans Scholz, zweistündig. — Einführungskurs in die Musikwissenschaft, gemeinsam mit Dr. Scholz, einstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Franz Schubert und das deutsche Lied, vierstündig.

Münster i. W.

Prof. Volbach: Das deutsche Lied II: Von Schubert bis zur Gegenwart (für Hörer aller Fakultäten), einstündig. — Übungen (Seminar), Thema nach Übereinkunft, eineinhalbstündig.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Die Tonkunst in Deutschland um 1750, zweistündig. — Musikästhetische Fragen, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen, eineinhalbstündig.

Rostock

Prof. Dr. Albert Thierfelder: Altchristliche und frühmittelalterliche Musik, zweistündig. — Geschichte der Notenschrift, einstündig. — Kontrapunktische Übungen, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig. — Chorübungen, einstündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Hermann Keller, beauftragter Dozent: Musikgeschichte in Einzeldarstellungen: J. S. Bach II (Vokalwerke), einstündig. — Musiktheorie: Analysen ausgewählter Werke der Literatur, einstündig.

Tübingen

Prof. Karl Hasse: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, mit bes. Berücksichtigung der evangelischen Kirchenmusik, einstündig. — Formenlehre, mit Analyse von Meisterwerken, einstündig. Harmonielehre (für Anfänger und Fortgeschrittene, je einstündig).

Wien

Prof. Dr. Guido Adler: Der Einfluß der Wiener klassischen Schule auf die nachfolgende Zeit, einstündig. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, zweistündig. — Übungen im musikhistorischen Institut, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dietz: Die geschichtliche Entwicklung der Sinfonie und verwandter Kunstformen (mit vielen Musikbeispielen und Analysen), dreistündig.

Prof. Dr. Robert Lach: Die Musik des griechischen Altertums, zweistündig. — Die Musik der Naturvölker, zweistündig. — Das Kadenzproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig.

Dr. Egon Wellesz: Einführung in die Notationen des christlichen Orients (mit Übungen), zweistündig.

Dr. Wilhelm Fischer: Die Musikgeschichte im Lichte der Abstammungslehre, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Fortschritte der musikgeschichtlichen Forschung, zweistündig.

Zürich

Prof. Dr. Eduard Bernoulli: Die Oper und ihre Nebenzweige im 18. Jahrhundert (bis auf Mozart), zweistündig. — Die Musik im Zeitalter von Heinrich Schütz, ein- bis zweistündig.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Der Vortrag des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Pielke am 15. Januar über „Tier- und Menschenstimme" befaßte sich mit dem strittigen Punkt, warum die Säugetiere des Gesangs nicht fähig sind. Den Anlaß gab eine Abhandlung Josef Nemai's im Arch. f. Laryngologie Bd. XXII (1913), in der als Grund der Hiatus vocalis, die dreieckige Lücke in der Stimmritze der Tiere angenommen wird. Dagegen machte der Vortragende in lehrreichen psychologischen Ausführungen geltend, daß nicht feinere Organisation des Stimmapparats entscheide, sondern das Ansatzrohr; die positive Kieferbildung, die der Mensch seit dem Kochen der Speisen erworben habe, bringe ein geeigneteres Ansatzrohr mit sich, als die negative Kinnbildung der Tiere. Vor allem aber führt Pielke geistige Gründe an: neben dem Ansatzrohr gibt das andersgeartete Zentralnervensystem den Ausschlag.

Über eine Führung durch die Beethovenausstellung der Staatsbibliothek am 23. Januar braucht hier sachlich nach den vielen veröffentlichten Berichten nichts gesagt zu werden, wohl aber persönlich, daß es die Mitglieder besonders dankbar empfunden haben, von den Herren Joh. Wolf und Springer selbst, den eigentlichen Einrichtern der köstlichen Ausstellung geführt zu werden und somit die berufenste Wegweisung zu genießen.

Am 1. März fand ein Diskussionsabend über das Thema „Klangfarben- und Tonartencharakteristik" statt. Die Einführung gab der Unterzeichnete. Er ging davon aus, daß sich eine Instrumentierung in modernem Sinne, d. h. eine instrumentale Koloristik als Selbstzweck oder als Charakterisierungskunst aus bestimmten Gründen erst im 17. Jahrhundert anbahnt, daß aber dieses ästhetische Stadium der Instrumentenverwendung gesetzmäßigerweise vorästhetische verlange; als ein Beispiel für den vorästhetischen „Aggregatzustand" wurde die „attributive" Instrumentierung zur Erörterung gestellt, bei der bestimmte Tonwerkzeuge an bestimmten Ständen als akustische Attribute ebenso haften, wie bestimmte optische; der König hat Krone und Trompete, der Jäger Grün und Horn, der Soldat Waffe und Trommel, der Hirt Stab und Schalmei — wie kommt das Attribut zustande, und wie findet die Umwertung zum Ästhetischen statt? Das psychologische Moment wurde von v. Hornbostel aufgegriffen. Es hätten sich als Attribute nur Tonwerkzeuge behaupten können, deren klangliche Eigenart ohne weiteres mit dem Begriff des betreffenden Standes zusammenfalle, und die daher jederzeit als sein natürlicher Ausdruck erscheinen. Hinweise des ersten Referenten auf Fälle verschiedener Attribution, z. B. der Glocke als Königsinstrument ostafrikanischer Neger, wurden von Dr. Wertheimer mit dem Gedanken bekämpft, daß auch der Königsbegriff nicht überall der gleiche sei. Trotz lebhafter Beteiligung

von psychologischer und musikalischer Seite ist das Problem in der weiteren Besprechung nicht geklärt worden; auch für die Umwertung zum Ästhetischen konnte Dr. Wertheimer nur das Verblassen des tatsächlichen Attributbewußtseins anführen. — Die Frage nach dem Wesen der Tonartencharakteristik wurde durch v. Hornbostel dahin beantwortet, daß absolute Unterschiede wohl nicht da seien, daß aber Kreuzvorzeichnungen den Eindruck steigenden, B-Vorzeichnungen den Eindruck fallenden Affekts hervorrufen, und daß der Ausführende, sofern er nicht an einem temperierten Instrument sitzt, offenbar im ersten Falle die Intervalle um eine Kleinigkeit anders fasse, als im zweiten. Sachs.

Mitteilungen

Dr. jur. et phil. Paul Nettl, Assistent des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, hat sich an dieser Universität als Privatdozent für Musikgeschichte habilitiert.

Am 2. April starb in seiner Vaterstadt Hannover Geh. Sanitätsrat Dr. Georg Fischer im 86. Lebensjahr. Er hat sich vor allem um die lokale Musikgeschichte Hannovers verdient gemacht („Musik in Hannover" [1899, 2. Aufl. 1903]; „H. v. Bülow in H." [1902]; „Marschner-Erinnerungen" [1918]).

Im Sommer 1920 ist eine Ortsgruppe Zürich der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft gegründet worden, als eine Vereinigung zur Förderung der Musikwissenschaft im weitesten Sinne; sie ist nach Basel und Winterthur die dritte Ortsgruppe der 1916 gegründeten Gesellschaft. Zur Förderung ihres Zweckes sind u. a. Vortragsabende und die Herausgabe eines periodischen Organs vorgesehen. Der Vorstand der Ortsgruppe setzt sich zusammen aus den Herren: Dr. Georg Walter (Präsident), Dr. Eduard Bernoulli (Vizepräsident), Dr. Fritz Gysi (Aktuar), Ernst Isler (Quästor), Prof. Dr. Louis Gauchat (Beisitzer). Als erste Veranstaltung fand ein Vortrag statt von Dr. Ed. Bernoulli über „Volks- und Gesellschaftsmusik im 16. u. 17. Jahrh. besonders in Spanien", mit musikalischen Darbietungen.

Der Göttinger Universitätsbund veranstaltet vom 5.—11. Juli im dortigen Stadttheater unter Mitwirkung erster deutscher Gesangskräfte Händelfestspiele. Außer zwei Wiederholungen der im Vorjahre zum erstenmal gebrachten „Rodelinde", wird „Otto und Teophano" („Ottone") die deutsche Uraufführung und drei Wiederholungen erfahren. Die Einrichtung (auf Grund der Partitur Fr. Chrysanders) stammt von Dr. Oskar Hagen. Auskunft über die Aufführungen erteilt die Geschäftsstelle des Univ.-Bundes, Göttingen, Herzberger-Landstr. 44.

Wie Prof. Ilmari Krohn in Helsingfors uns mitteilt, hat die Sammlung esthnischer Volkslieder, die von der Eesti Üliopilaste Selts (Esthnische Studentengesellschaft) unter Leitung von Dr. Oskar Kallas (gegenwärtig esthnischer Gesandter in Finnland) während der Jahre 1904—1915 ausgeführt worden ist, nunmehr ihren Abschluß gefunden. Sie enthält, einschließlich der früheren Sammlungen (von K. A. Hermann und Lehrer K. Runt), im Ganzen über 13200 Melodien. Von den Texten ist ein großer Teil, etwa 215000 Zeilen, episch. Die eifrigsten der 84 Sammler, 36 Musiker und 38 Textaufzeichner, waren der Tonsetzer P. Süda († 1920) und der Dichter Rosenstrauch (ermordet von den Bolschewiken). Einen Teil der epischen (Runen-) Melodien, die bis 1910 gesammelten etwa 1200 Weisen, hat Dr. Armas Launis in seiner Dissertation über „Art, Entstehung und Verbreitung der esthnisch-finnischen Runenmelodien" (Helsingfors 1910) behandelt.

Der Universitätsbund Göttingen hat im Februar Aufführungen von Werken Wolfenbütteler Komponisten im 17. Jahrhundert veranstaltet — Vokal- uod Instrumentalwerke von Johann Rosenmüller, Martin Colerus, Joh. Jak. Loewe, Julius Joh. Weiland, die der Wolfenbütteler Musikdirektor Ferdinand Saffe spartiert, zum Gegenstand seines Studiums gemacht und für den praktischen Gebrauch eingerichtet hat.

In der Zeit vom 4.—7. Juni 1921 findet, wie wir wiederholen wollen, in Hamburg das 9. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft statt. Die Ausführung liegt beim Verein Hamburgischer Musikfreunde, die Leitung in den Händen von Gerhard v. Keußler, Alfred Sittard und Julius Spengel. Auf dem Programm stehen als Hauptwerke die ungekürzte Aufführung der Matthäus-Passion und der Hohen Messe; ein Chorkonzert mit den Kantaten Nr. 131 und 63, der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" mit Instrumentalbegleitung, sowie ungedruckten Kantaten von J. A. Reincken und Matth. Weckmann; einem Orgelkonzert mit Motetten von H. Praetorius und Bach („Komm Jesu komm") und Orgelkompositionen von Bach, Lübeck, Ritter, Scheidemann und Weckmann; ein Orchesterkonzert, ein Kammermusikabend und ein Gottesdienst mit einer Kantate von Weckmann.

Prof. Dr. Robert Lach (Wien) bittet um folgende Mitteilung: Im Nachhange zu meinem Aufsatze „Zur Geschichte der Beethovenschen Prometheusballettmusik" im 4. Heft des 3. Jahrgangs dieser Zeitschrift möchte ich noch auf den wertvollen Aufsatz von Hugo Riemann „Beethovens Prometheusmusik, ein Variationenwerk" (im 1. und 2. Aprilheft des 9. Jahrgangs der Zeitschrift „Musik" [1910]) und von Prof. Dr. Arthur Prüfer „Der Schlußsatz der Heldensymphonie und Beethovens Darstellung des Rein-Menschlichen" (im „Merker", 11. Jahrg., Heft 24, Beethovenfestnummer vom 15. Dezember 1920) hinweisen, deren erstere eine erschöpfende Übersicht und eingehende Analyse des thematischen Materials des genannten Werkes bietet. Da ich in meinem Aufsatze keine Veranlassung hatte, auf spezifisch formal-analytische Untersuchungen näher einzugehen, blieben bedauerlicherweise beide Aufsätze unerwähnt. Herrn Prof. Dr. A. Prüfer, der die große Liebenswürdigkeit hatte, mich hierauf aufmerksam zu machen, bitte ich für diese freundliche Gefälligkeit meinen besten Dank anzunehmen.

Dem Heft liegt ein Prospekt bei über „Neue Musikliteratur" des Drei Masken-Verlages in München.

Kataloge

Rudolph Hönisch, Leipzig. Antiquariats-Katalog XVI. Musik, Theater, Theaterstücke, Deutsche Literatur. [Enthält den zweiten Teil der Bibliotheken von Th. Müller-Reuter und Hugo Riemann.]

H. Treichel in Jena. Nr. 10. Bibliothek Rudolf Schlösser: Deutsche und fremde Literatur, Theater, Kunst, Musik.

April — Inhalt — 1921

	Seite
Robert Haas (Wien): Gioseppe Zamponis Ulisse nell' Isola di Circe	385
Robert Haas (Wien): Teutsche Comedie Arien	405
Andreas Moser (Berlin): Arcangelo Corelli und Antonio Lolli	415
Wilh. Altmann (Berlin): Die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin	426
Bücherschau	437
Neuausgaben alter Musikwerke	441
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	442
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	446
Mitteilungen	447
Kataloge	448

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft — 3. Jahrgang — Mai 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark u. T.-Z., Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

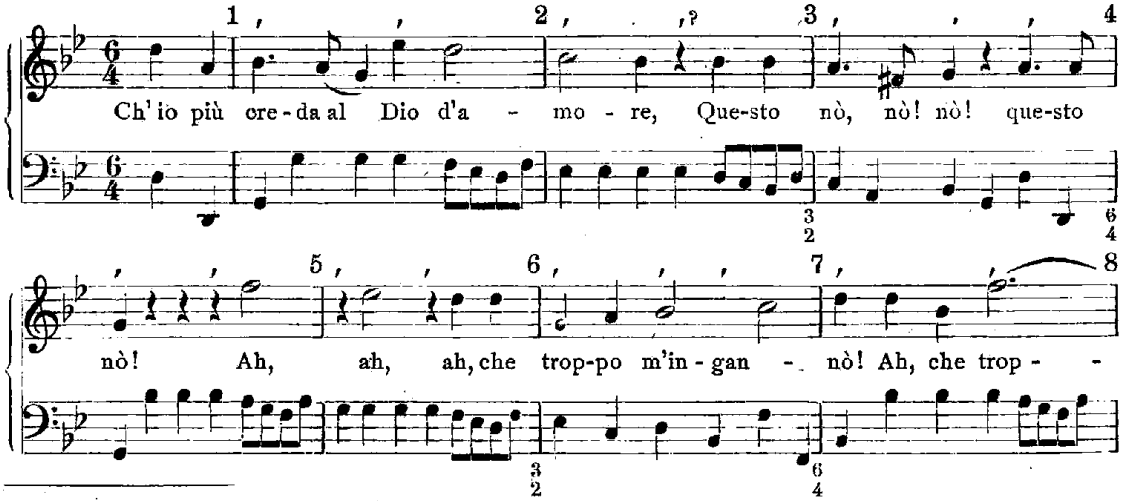
Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte

Von

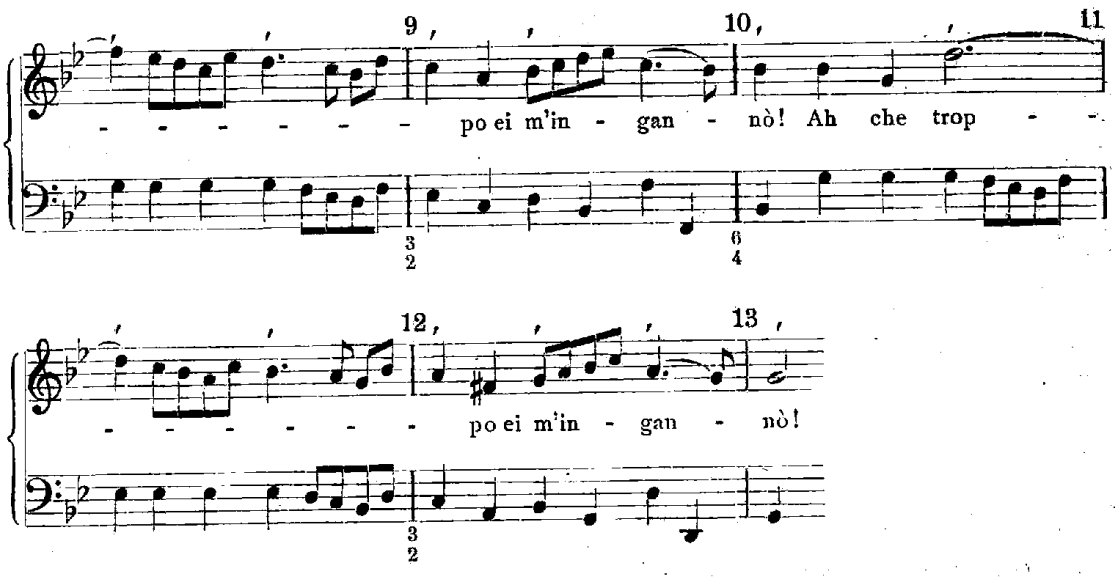
Rudolf Steglich, Hannover[1]

Der letzte Jahrgang der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft wurde eröffnet von einem Aufsatz Hugo Riemanns über „Gedehnte Schlüsse im Tripeltakt der Altklassiker". Riemann beschränkt darin seine Untersuchungen über eine rhythmische Besonderheit von eigentümlich mehrdeutigem Wesen, die in der Musik jener Zeit besonders hervortritt, im wesentlichen auf die Rechtfertigung gewisser scheinbarer Deklamationsfehler. Dabei bleibt aber noch manche Frage offen. Auch Herman Roth, der in einem der späteren Hefte des Jahrgangs (S. 95 ff.) Riemanns Ausführungen entgegentritt, läßt die Vielfältigkeit des Problems höchstens ahnen. Und doch handelt es sich hier um Erscheinungen, deren Aufklärung auf das Wesen von Takt und Rhythmus manches neue bedeutsame Licht zu werfen vermag.

Daß in der Musik der Bach-Händel-Zeit gedehnte Schlüsse im Tripeltakt vorkommen, d. h. ausgeschriebene Dehnungen des Taktes oder auch mehrerer Takte, die dem Schlußschwerpunkt unmittelbar vorangehen, ist außer allem Zweifel. Doch fragt es sich, ob nicht einige der von Riemann angeführten Beispiele eine andere Deutung fordern, so der erste Teil der vierzehnten Arie aus Agostino Steffanis Marco Aurelio:



[1] Aus der für Hugo Riemanns 70. Geburtstag bestimmten handschriftlichen Festgabe.



Riemann schreibt die unter die Taktstriche gesetzten Taktzahlen vor. Wie nun seine Taktstriche zeigen und wie überdies aus dem Bau der Periode hervorgeht, werden die $^3/_2$-Takte nicht auf Takte von drei Vierteln, sondern auf Gruppen von je zweimal drei Viertel bezogen. Damit ist aber sowohl der „Tripeltakt", als der „gedehnte Schluß" fraglich geworden. Schon dem bloßen Klangeindruck nach könnte man wohl auch oder sogar eher von einem gedrängten Schluß (Takt 3, 6, 9, 12) gegenüber vorhergehenden gedehnteren Takten sprechen.

Das Beispiel zeigt, daß man vom einfachen Tripeltakt aus der Erscheinung nicht völlig beikommt. Nähme man aber einen sechszeitigen Takt als Ausgangspunkt, so schiene bereits die Grundlage der Untersuchung anfechtbar, da diese Takte in der Praxis nicht als einheitlicher Typ zu fassen sind und von der Theorie höchstens als gerade Takte mit Unterdreiteilung, nicht aber als wirkliche sechszeitige Takte angesehen werden. Dann wäre aber auch folgerichtig nicht $^6/_4$ zu schreiben, sondern $\frac{2}{\text{𝅗𝅥.}}$, oder wenn man zwei einfache dreiteilige Takte zusammenzöge, am besten $2 \cdot \frac{3}{\text{𝅗𝅥}}$. Kann dieser letzte aber auch nicht nur als bloßer Schreibtakt, sondern als wirklicher Takt gelten?

Riemann bestimmt den Takt als Gruppe von zwei bzw. drei Zählzeiten. Andrerseits ist für ihn der Takt die Einheit des Satzbaues. Es fragt sich nun, ob sich beide Begriffsbestimmungen immer decken und welche bei etwaigem Zwiespalt die stärkere ist.

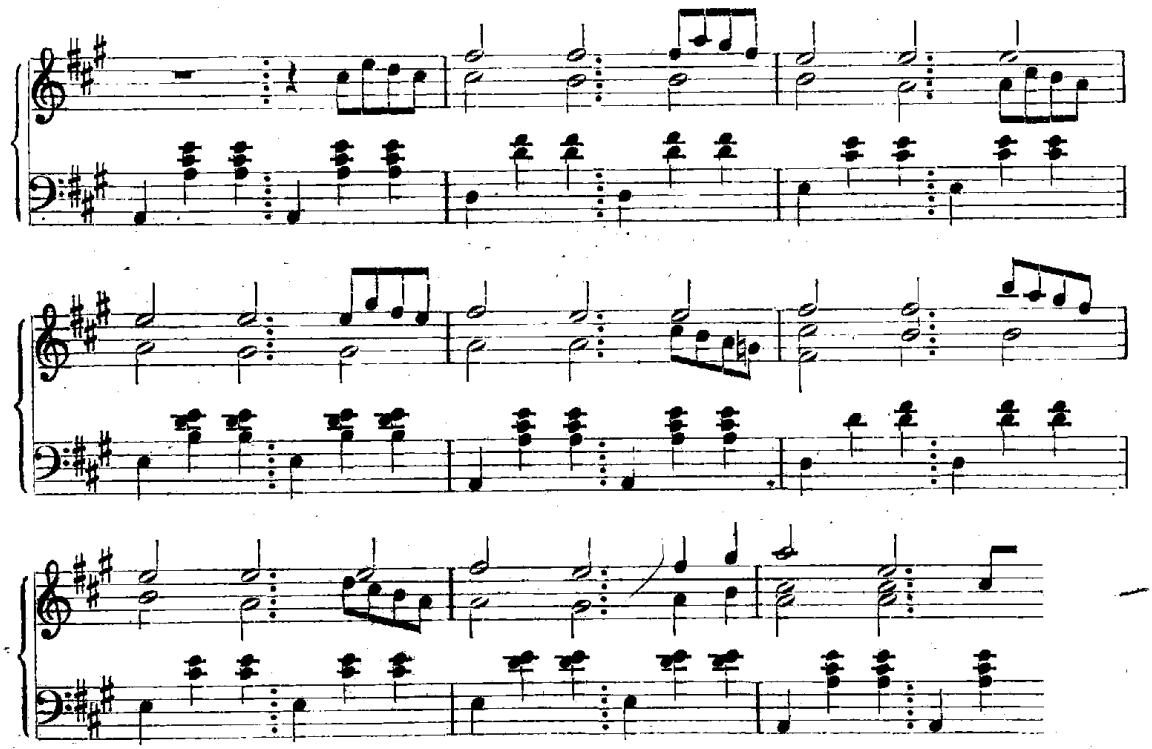
In der Steffanischen Arie hat Riemann die Viertel als Zählzeiten empfunden, da die Halben des $^3/_2$-Takts hier nur Vierteln gegenüber gedehnt wirken können. Er hat also im Grunde $^3/_4$-Takt angenommen. Zweifellos liegt dieser auch zu Grunde. Als Einheit des Satzbaues aber wird die Gruppe von zwei $^3/_4$-Takten gelten müssen, wie es Riemann durch die Taktstriche angedeutet hat. Das Satzgebäude besteht aus Viertaktern, deren Grenztakte ineinander verschränkt sind. In diesem Verlaufe aber haben die einfachen $^3/_4$-Gruppen alle Selbständigkeit verloren, es entfällt sonach jeder Zwang, sie als besondere Einheit, als „Takt" herauszuheben. Die durch Grup-

penbindung gewonnene metrische Einheit der $2 \cdot \frac{3}{\text{p}}$ ist stärker. Man kann hier, wie in der Sprachmetrik, von dipodischer Bindung der einfachen Takte sprechen, im Gegensatz zum monopodischen Verlauf. Während in der Monopodie jeder einfache Takt als dem andern wesentlich gleichartig empfunden wird und für sich dasteht, ist hier jedesmal ein schwächerer Takt an einen stärkeren angelehnt, und diese Zweitaktgruppen stehen hier so zueinander, wie dort die Einzeltakte: Dort wirkt der Schwerpunkt jedes Einzeltakts mit am Satzganzen, hier wirkt unmittelbar nur die schwerste Zeit der ganzen Gruppe, der Schwerpunkt ihres schweren Takts, das heißt: der einfache Takt hat die Eigenschaft, nächste Einheit der größeren Form des Satzes zu sein, eingebüßt. Einheit des Satzes ist die Taktgruppe geworden.

Ob man diese „zusammengesetzter Takt" nennen will oder nicht, ist nur ein Streit um Worte. Nimmt man die Bezeichnung an, so gibt man zum wenigsten einem einmal vorhandenen Ausdruck einen festen Sinn und kann dann auch die Begriffsbestimmung aufrecht erhalten: Takt sei diejenige Gruppe von Zählzeiten, die dem Satzbau als Einheit dient.

Freilich ist die Grenze zwischen einfachem und zusammengesetztem Takt nicht immer scharf zu ziehen, denn die Gruppen können mehr oder weniger lose gebunden sein. Auch kann fraglich werden, ob nicht eine Vergrößerung der Zählzeiten vorliegt, ob der einfache dreiteilige Schreibtakt nur als Zählzeit und die scheinbare Zweitaktgruppe als einfacher gerader Takt mit Unterdreiteilung zu werten sei.

Besonders deutlich wird die Zusammengehörigkeit je zweier einfacher dreizähliger Takte dann, wenn Bindungen über den Taktstrich hinweg derart ausgeprägt sind, daß sie gegen die rhythmische Ordnung der einfachen Takte der Taktgruppe einen eigenen Rhythmus geben. Ein Beispiel aus einer uns näher liegenden Stilperiode, das daher vielleicht eingänglicher sein wird, mag das beleuchten, der A dur-Walzer aus Schuberts Valses sentimentales:



Hier sind die Einzelzeiten in der Begleitung zu Dreiergruppen, in der Oberstimme zu Zweiergruppen gebunden. Das Maß der Gesamtbewegung sind demnach sechs Einheiten. Da im langsamen Walzer, wie er hier vorliegt, neben der übergeordneten Bewegung in punktierten Halben die Viertel immer noch wesentliche Bausteine des Rhythmus sind, keine bloßen Unterteilwerte, so kann es sich hier nicht um einfachen geraden Takt und um Zählzeittriolen in den Oberstimmen handeln. Könnten nicht aber auch für diese allein Halbe als Grundwerte, also ein Gegeneinander von $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$ und $\frac{3}{\mathbf{p}}$ angenommen werden? Dazu verführt zwar leicht der Eindruck des Zögernden, der der Synkope anhaftet. Macht man aber die praktische Probe aufs Exempel, spielt man zu den Oberstimmen — ohne das Zeitmaß zu ändern — einen Baß in Halben als Zählzeiten, so bekommt die Melodie ein gezwungenes, hölzernes Gesicht. Nimmt man dagegen statt der Halben Viertel in Zweiergruppen, so scheint alles leicht und lebendig.

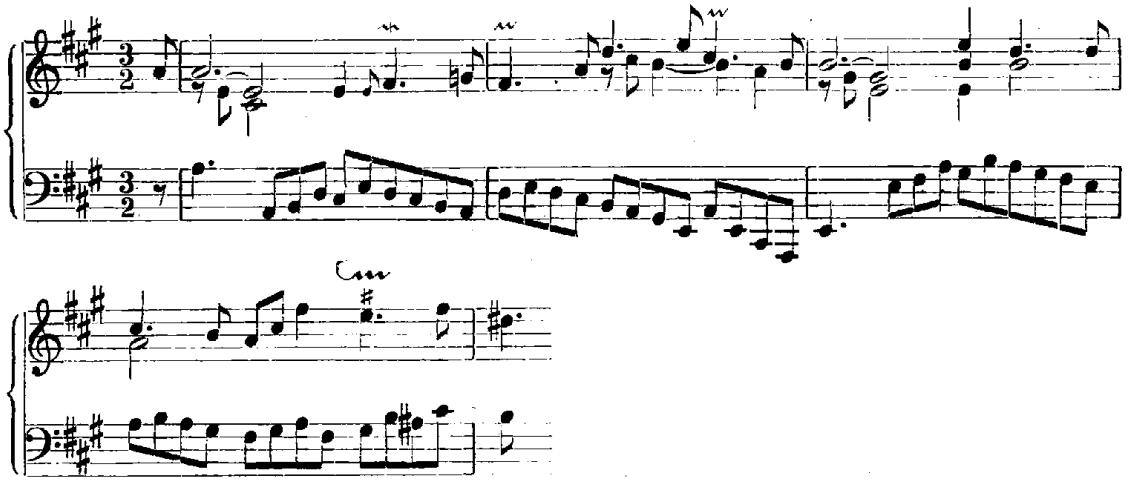
Sonach liegt hier in den Oberstimmen ein dreigliedriger $^6/_4$-Takt vor, ein $^6/_4$-Takt, der aus drei Gruppen von je zwei Grundzeiten zusammengesetzt ist. Neben dem $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$-Takt, der bisher der Theorie als einzige Form des echten $^6/_4$ galt, gibt es also einen $\frac{3 \cdot 2}{\mathbf{p}}$-Takt. Kommen beide übereinander vor, wie in obigem Beispiel, so kann man von Zählzeitgruppen-Triolen oder -Duolen reden, da diese rhythmischen Erscheinungen den Triolen oder Duolen der Zählzeiten im einfachen Takt entsprechen.

Grundsätzlich aber müßte dann der $\frac{3 \cdot 2}{\mathbf{p}}$-Takt auch für sich allein vorkommen können. Die Zusammenfassung dreier einfacher Takte in einen zusammengesetzten ist aber eine viel schwieriger aufzufassende Bildung als die nur zweier. Um die großen Takte zusammenzuhalten, muß die Gruppenbindung so hervorgehoben werden, daß die einfache Grundzeit an Gewicht einbüßt, so daß sie sich dem Unterteilwert mehr oder minder nähert. Dies ist der Fall in den meisten Adagio- und Largo-Sätzen im Tripeltakt, z. B. im Mittelsatz von Beethovens op. 2, 2, der in $^3/_4$ geschrieben ist und dessen Achtel (!) mit 76 metronomisiert sind. In solchen Fällen jedoch, wo das Auffassungsvermögen eine Stütze findet, bleiben die Einzelzeiten neben den Gruppen als Rhythmusträger faßbar. So eben beim Übereinander von $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$ und $\frac{3 \cdot 2}{\mathbf{p}}$, wie im Schubertschen Walzer, aber auch beim Nacheinander, wie in der Steffanischen Arie. Denn das scheint mir die Lösung für dieses Stück zu sein: nicht Wechsel von $^6/_4$ bzw. $^3/_4$ und $^3/_2$, sondern von $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$ und $\frac{3 \cdot 2}{\mathbf{p}}$.

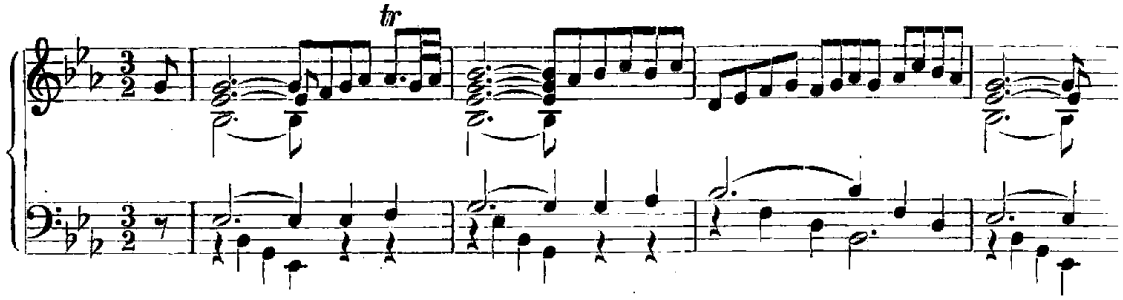
Das Wechselspiel dieser beiden Arten des sechszähligen Taktes ist von jeher sechsschrittigen Tänzen eigen gewesen. Die Galliarde, der Branle gay, die Courante haben es gekannt[1]. Am nächsten liegt es uns in den Couranten Joh. Seb. Bachs. Freilich steht oft schon deren Taktbezeichnung dem Verständnis im Wege. Von den Tagen her, da die Courante noch getanzt wurde, sind die Viertel Grundzeiten. Die im

[1] Vgl. J. Ecorcheville, Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe Siècle français. Berlin-Paris 1906, I, S. 49 f., 52 f., 60 ff.

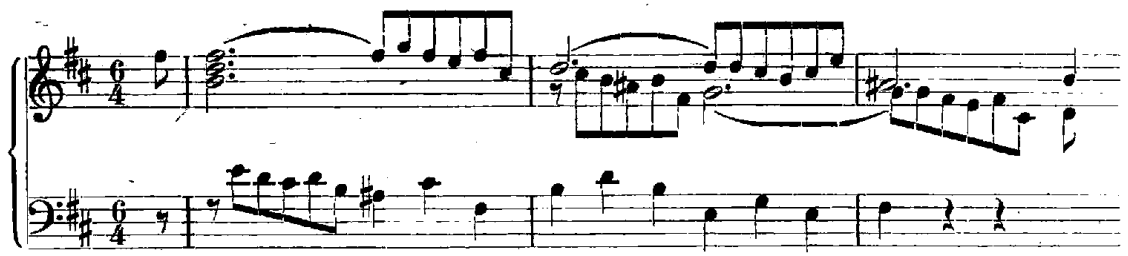
$^3/_4$-Takt geschriebenen Stücke unterscheiden sich von denen im zusammengesetzten Takt nur durch die verschieden starke Gruppenbindung. Bach bevorzugt bei zusammengesetztem Takt die Vorschrift $^3/_2$ vor $^6/_4$, wohl deshalb, weil die meisten dieser Couranten mit gedrittelten Takt beginnen. Aber er schreibt $^3/_2$ mitunter auch dann, wenn der erste Takt zweiteilig ist, wie in der zweiten Courante der ersten englischen Suite. Das fällt besonders in der zweiten Veränderung auf:



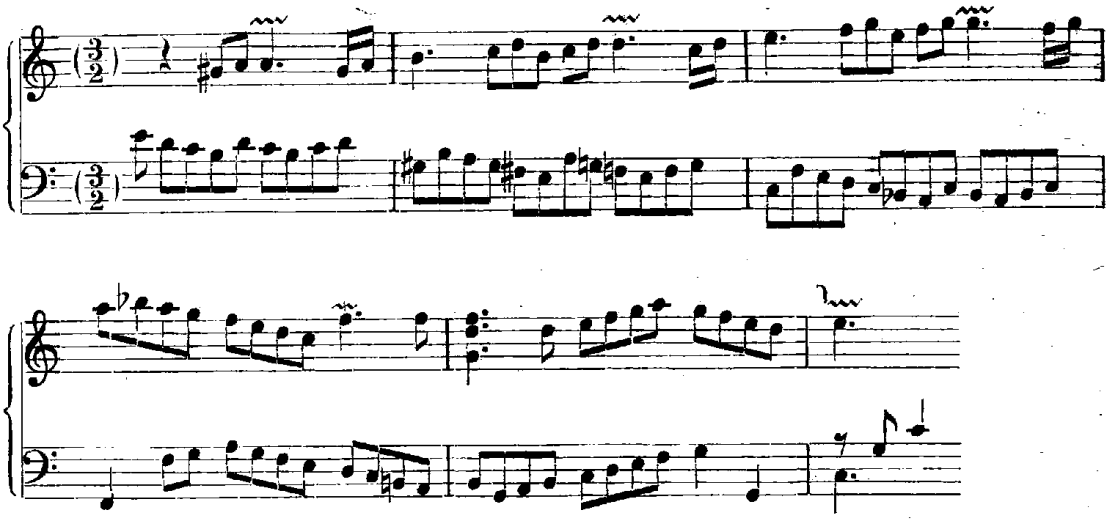
oder in der Courante der zweiten in den Kreis der französischen gehörenden Esdur-Suite:



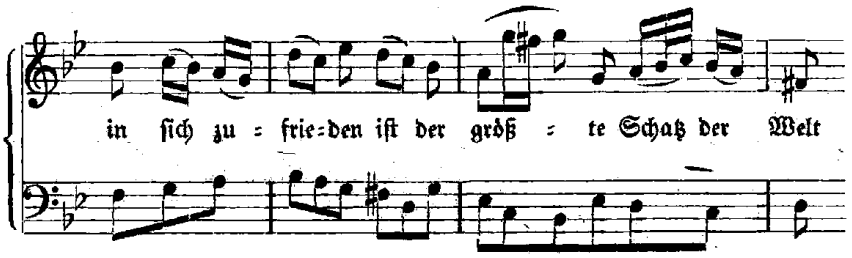
Daneben kommt aber auch $^6/_4$ vor. So in der Courante der dritten französischen Suite:



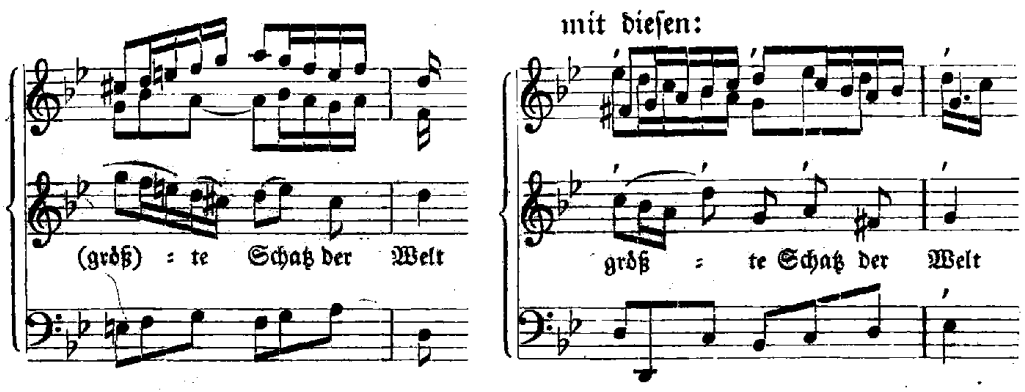
Die Vorzeichnungen Bachs treffen also mehr nur die Taktgröße, als das Taktwesen. Sie lassen den Wechsel der Rhythmen unbeachtet. Eine den wirklichen rhythmischen Verhältnissen entsprechende Taktangabe hätte ja der Gebrauch der Zeit auch gar nicht zugelassen in den Fällen, wo beide Rhythmen gleichzeitig in verschiedenen Stimmen wie im dritten Takt der oben angeführten Esdur-Courante oder in der Courante der zweiten Englischen Suite:



Daß der Rhythmuswechsel $\frac{2 \cdot 3}{\text{p}}\ \frac{3 \cdot 2}{\text{p}}$ auch in Gesangswerken vorkommt, belegte schon die Arie Steffanis. Auch unter den Beispielen, die Riemann in dem genannten Aufsatz als Schlußdehnungen bei Bach anspricht, ist derartiges versteckt. Riemann sieht z. B. in folgenden Takten der weltlichen Kantate „Ich bin in mir vergnügt" einen gedehnten Schluß:



Man vergleiche aber die Takte:



Dort durchgängig (2 · 3) Rhythmus, hier schlägt die Singstimme in (3 · 2) um, während die Instrumente den alten Rhythmus beibehalten. Die Erscheinung tritt freilich erst dann im Notenbilde klar hervor, wenn man anstelle der urschriftlichen

einfachen Takte zusammengesetzte schreibt. Hiernach ist wohl auch im ersten Falle Rhythmuswechsel und nicht gedehnter Schluß anzunehmen[1].

Rufen die angeführten Stellen aber nicht doch auch die Empfindung einer gewissen Dehnung hervor? Sicherlich, aber es ist auch offenbar, daß diese im Widerstreit liegt mit der entgegengesetzten einer gewissen Verkürzung. Und dieser Eindruck des Eilens, des Zusammendrängens, herrscht vor. Er geht darauf zurück, daß im Grunde nicht die Viertel des 2·3-Rhythmus mit den Halben des 3·2 verglichen oder umgekehrt die Halben des zweiten an den Vierteln des ersten Rhythmus gemessen, sondern die halben auf die punktierten Halben bezogen werden. Das heißt: die Grundzeiten bleiben sich beim Übergang von 2·3 zu 3·2 gleich, aber die Zählzeitgruppen werden kleiner. Die Gruppenschwerpunkte folgen sich in kürzeren Abständen. Dagegen ruft die umgekehrte Folge 3·2 vor 2·3 den Eindruck gewisser Vergrößerung hervor, weil die Gruppen umfangreicher werden, die Gruppenschwerpunkte weiter auseinandertreten.

Zwei Umstände können allerdings bei der ersten Folge eine der Dehnung verwandte Empfindung wecken. Da jeder Rhythmus sich zu behaupten strebt, da der Hörer, hat er einen Taktrhythmus erfaßt, für den nächsten Takt denselben Rhythmus von vornherein annimmt, so werden sich bei einem Wechsel alter und neuer Rhythmus aneinander reiben, nicht einfach einander ablösen; und die Reibung wirkt, auch bei Beschleunigung der Tonfolgen, innerlich hemmend. Der eigentümliche Reiz der Triole besteht ja gerade in dem Widerspiel von Beschleunigung und hemmender Reibung[2]. Andrerseits werden sich in $\frac{2\cdot3}{\mathbf{p}}$-Takt eingestreute $\frac{3\cdot2}{\mathbf{p}}$ dem $\frac{3}{\mathbf{p}}$-Takt nähern, je mehr die neue Gruppenbindung betont wird — wozu ja bei Wechsel immer Neigung vorhanden ist — und die Viertelbewegung dagegen zurücktritt. Aber nur wenn diese soweit verschwindet, daß die Halben nicht mehr Gruppenwerte, sondern Grundwerte sind, so daß sie nicht mehr mit den punktierten Halben, sondern mit den Vierteln des 2·3-Taktes verglichen werden, erst dann ist die Dehnungsempfindung wirklich ausschlaggebend. Das verlangt also andrerseits auch ein schärferes Hervortreten der Grundwerte, eine Lockerung der Gruppen im vorhergehenden 2·3-Takt. Erst wenn dessen Bindung ganz gelöst ist und die einfachen Takte $\frac{3}{\mathbf{p}}$ und $\frac{3}{\mathbf{p}}$ sich gegenüberstehen, ist die Dehnung ganz rein. Die Folgen $\frac{2\cdot3}{\mathbf{p}}$ $\frac{3\cdot2}{\mathbf{p}}$ oder umgekehrt — das ist der Rhythmuswechsel — und $\frac{3}{\mathbf{p}}$ $\frac{3}{\mathbf{p}}$ oder umgekehrt — die reine Dehnung bzw. Verkürzung — sind also die Grenzfälle einer stetigen, nach der komplementären Stärke der Gruppenbindung schattierten Reihe[3].

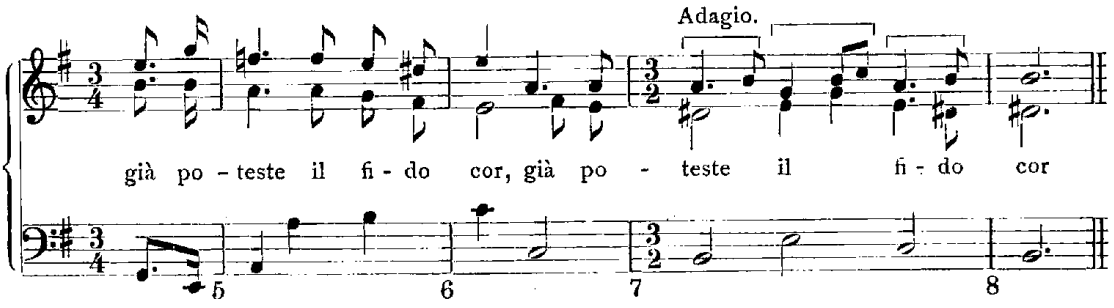
[1] Die Besonderheit des rhythmischen Ausdrucks des Textes, wie sie hier durch Rhythmuswechsel erzielt ist, läßt sich etwa vergleichen mit der sogenannten schwebenden Betonung gesprochener Verse, z. B. der Schillerschen:

„Frei-heit!" ruft die Na-tur. „Frei-heit!" die wil-de Be-gier-de.

[2] H. Roth (a. a. O. S. 98) ahnt den Sachverhalt, ohne ihn klar darzustellen.

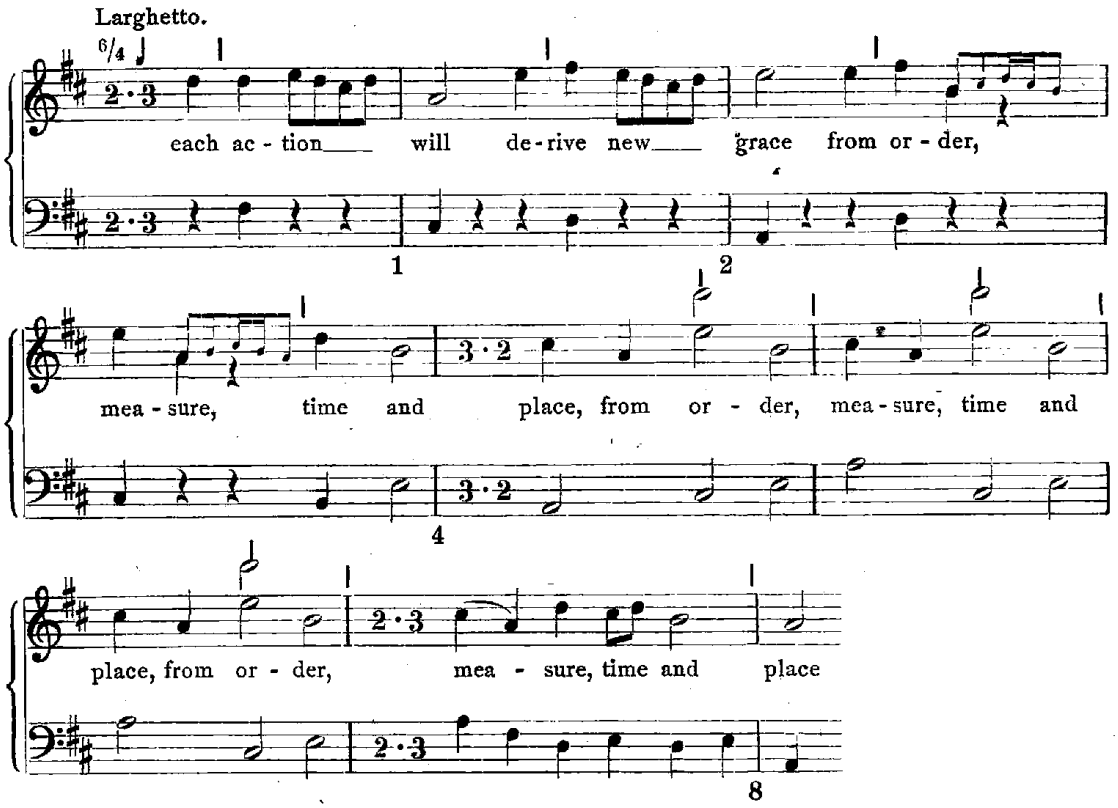
[3] Der Wechsel von $\frac{2\cdot3}{\mathbf{p}}$ und $\frac{3}{\mathbf{p}}$ wäre eine keineswegs einfache Bildung, da Dehnung der Grundzeiten auf das Doppelte und Kürzung des Taktinhalts um die Hälfte zusammentrafen.

Zwei Beispiele aus Händels Gesangsmusik mögen den Unterschied verdeutlichen. Eine echte Taktdehnung, ein typischer „gedehnter Schluß im Tripeltakt der Altklassiker" aus dem Kammerduett: Nò, di voi non vo' fidarmi, der Schluß des Larghetto-Teils:



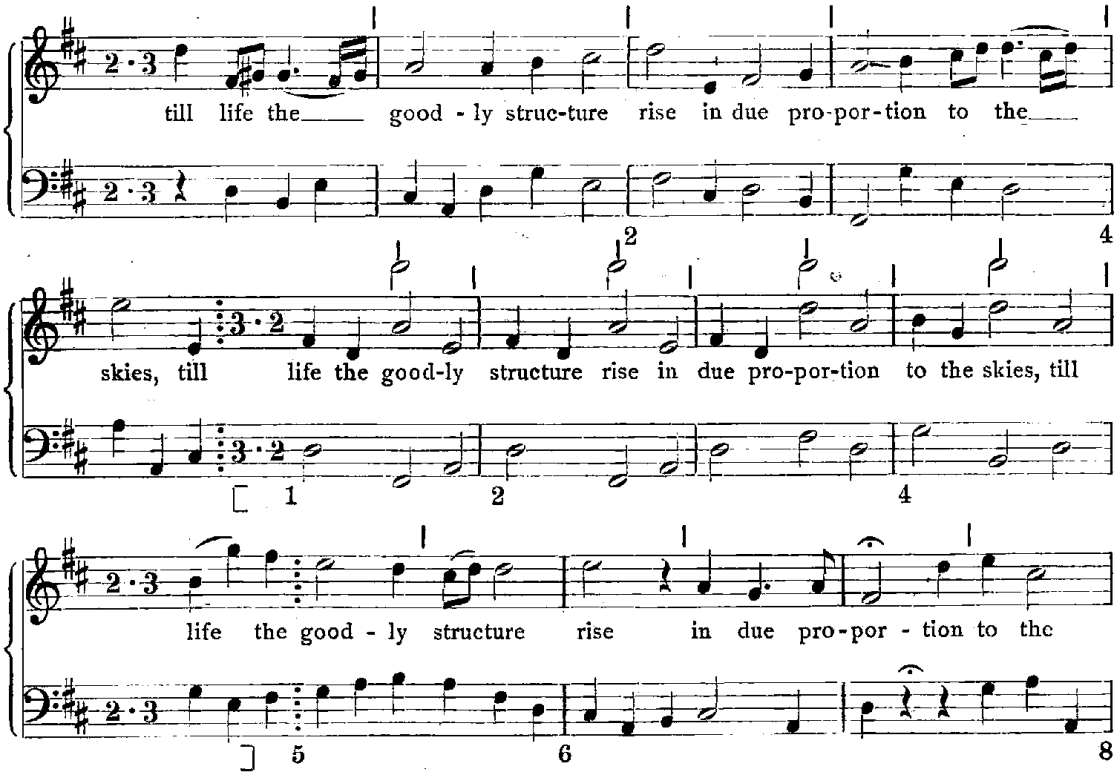
Händel schreibt durchgehends $\frac{3}{\bullet}$, kennzeichnet aber die Dehnung durch den Zusatz Adagio. Dieses Adagio bedeutet zunächst nicht, dem heutigen Gebrauch entsprechend, längere Geltung der Notenwerte, sondern Änderung des Bewegungscharakters durch Annahme größerer Grundwerte. An der Dauer der Notenwerte an sich wird nichts Wesentliches geändert. Nur sind nicht mehr die Viertel, sondern die Halben Grundmaß. Es sei noch, um den Gegensatz zu dem ersten, Steffanischen Beispiel zu verdeutlichen, darauf hingewiesen, daß Taktdehnungen selbstverständlich die Takte wirklich größer machen, während bei Rhythmuswechsel die Taktgröße gleich bleibt.

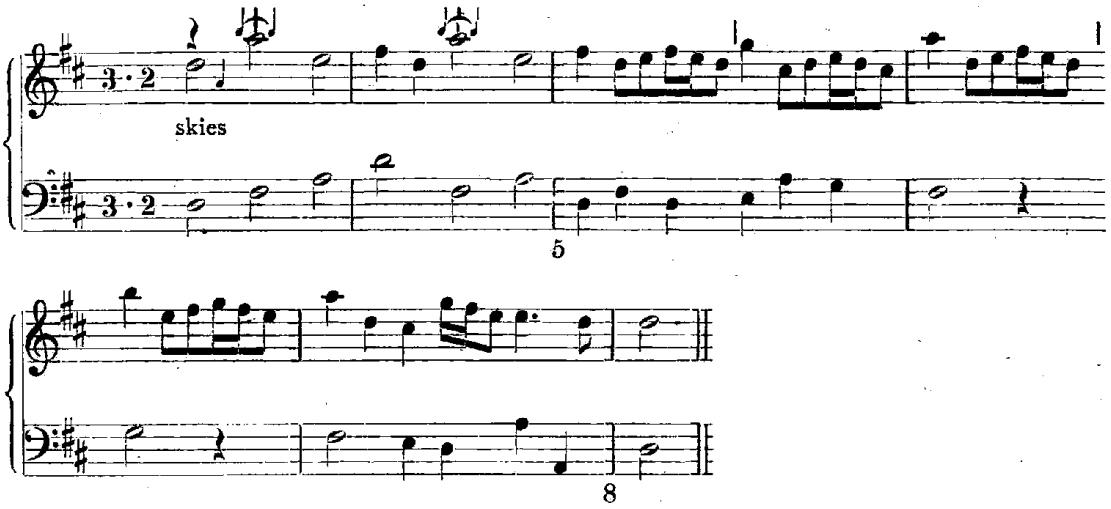
Eine Stelle der Arie: Each action will derive new grace aus L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato zeige schließlich den Rhythmuswechsel eigenartig tonmalend ausgenutzt:



Die überschriebene Takteinteilung ist die der Händelausgabe, also doch wohl die Händels selbst. Da die Taktstriche in der Mitte der zusammengesetzten Takte stehen, gehen sie zunächst über den Einsatz des neuen Rhythmus hinweg, sind dann aber, da sich der Hauptschwerpunkt des zusammengesetzten Taktes nun doch stärker geltend macht, fünfmal alle drei Viertel gesetzt. Robert Franz schreibt in seiner Bearbeitung zunächst auch $^{6}/_{4}$-, dann einen $^{3}/_{4}$-Takt vor Einsatz des 3 · 2-Rhythmus und darauf $^{3}/_{2}$. Damit verkennt er aber nicht nur das Wesen des Stückes, sondern auch eine Feinheit der Händelschen Notierung. Mit dem Durchstriche der Halben, dem $^{3}/_{4}$-Takt im Notenbilde sagt Händel doch gerade, daß eine Bewegung in Halben nicht vorliegt, daß vielmehr nach wie vor Viertelbewegung herrscht, daß der alte $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$ in diesem Wesentlichen mindestens noch nachklingt. Die Stelle erhält eben ihren Reiz durch die zeitlichen und räumlichen Beziehungen zu der durchgehenden Ordnung, dem einheitlichen Maß des Ganzen: Each action will derive new grace from order, measure, time and place. Es liegt Rhythmuswechsel vor, nicht Taktwechsel.

Da Händels Taktstriche, wie die mitgeteilte Stelle zeigt, nach der Wiederkehr des $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$ im Gegensatz zum Anfang richtig stehen, wäre zu erwarten, daß sich der Wechsel beim zweiten Male dem Taktverlauf auch äußerlich ohne weiteres einfügt. Nun bietet auch die Notierung wieder das erste Bild: der erste Taktstrich durch die Halbe im $\frac{3 \cdot 2}{\mathbf{p}}$ steht sechs Viertel nach dem letzten im $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$; dann folgen die Striche wieder aller drei Viertel bis zum Einsatz des alten Taktes. Dadurch wird aber der letzte $\frac{2 \cdot 3}{\mathbf{p}}$-Takt vor Eintritt des Wechsels — der vierte Takt des Satzes — seiner zweiten Hälfte beraubt:





Sollte hier die Rücksicht auf das äußere Gleichmaß des Schriftbildes Händel bewogen haben, die erste vom musikalischen Ordnungssinn eingegebene Art, die Taktstriche zu setzen, trotz anderer Verhältnisse zu wiederholen? Bald zeigt sich aber, wie Händels Gefühl für „Ordnung, Maß und Zeit" doch über die Fesseln der Notierung triumphiert. Nach der Rückkehr zum alten Rhythmus schreibt er die Taktstriche zwar ebenfalls wie beim ersten Male, nun stehen sie aber wieder in der Mitte der $\frac{2 \cdot 3}{\text{f}}$=Takte, so daß zu Beginn des alten Rhythmus drei Viertel allein stehen: die zweite Hälfte eines zusammengesetzten Taktes, die Ergänzung des Halbtaktes vor der $\frac{3 \cdot 2}{\text{f}}$=Episode, metrisch die zweite Hälfte des vierten Periodentaktes oder Auftakt zum fünften Takt. Der Satz verläuft von hier an regelmäßig zu Ende.

Das Ergebnis der kurzen Untersuchung: die Beleuchtung der Eigenart des (2 · 3) Takts, des bislang unterdrückten (3 · 2)=Takts und des Verhältnisses beider zueinander in ihrem Wechselspiel, das alles fällt unter die Bemerkung, die Riemann selbst seinen Ausführungen über „Gedehnte Schlüsse im Tripeltakt der Altklassiker" vorausschickt: „Nicht nur die Anwendung der von den Einzelfällen abstrahierten Begriffe ist für jeden weiteren Einzelfall strittig, vielmehr müssen wir annehmen, daß auch die Zahl der aufgewiesenen Phänomene selbst sich noch weiter vermehren wird". Alle Fragen zu erschöpfen, welche die sechszeitigen Takte betreffen, wäre nur möglich im Rahmen einer umfassenden, weder auf leere Spekulation, noch auf Begriffe einer altertümlichen Sprachmetrik, sondern auf die musikalische Stilgeschichte gegründeten Lehre von den musikalischen Zeitformen.

Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte

Von

Willi Kahl, Köln-Lindenthal

Im Dezember 1828 schrieb Mendelssohn seiner Schwester Fanny ein Stück für ihr Stammbuch auf, das sie selbst als „Lied ohne Worte" bezeichnet, „wie er in neuerer Zeit einige sehr schön gemacht"[1]. Ob es mit einem aus den späteren gedruckten Sammlungen der Lieder ohne Worte identisch ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Das erste noch erhaltene Lied ohne Worte, freilich ohne von ihm mit einer Überschrift so benannt zu sein, sind 16 Takte, die Mendelssohn am 14. Juni 1830 von München an die Schwester schickte als Beigabe zu einem Briefe[2]. Was dieses Stück, von dem er selbst als einem „Lied" spricht, zum Ausdruck bringen will, sagen die voranstehenden Zeilen: „Ich möchte gern bei Dir sein und Dich sehen und Dir was erzählen; es will aber nicht gehen. Da habe ich Dir denn ein Lied aufgeschrieben, wie ichs wünsche und meine; dabei habe ich Dein gedacht, und es ist mir sehr weich dabei". Wenige Tage später bot die Geburt von Fannys Sohn dem Bruder Gelegenheit, sie mit einem ähnlichen „Lied" zu beglückwünschen. Es war das später etwas verändert als Nr. 2 in das 2. Heft der Lieder ohne Worte aufgenommene Stück, das er ihr mit einem Brief vom 26. Juni 1830 von München aus zusandte[3].

Jenes Lied ohne Worte, von dem Fanny im Dezember 1828 berichtet, war schon damals nicht das einzige seiner Art. Lieder ohne Worte Mendelssohns — einzelne könnte er zu dieser Zeit schon selbst ausdrücklich so genannt haben — waren in seiner

---

Wichtigste Literatur zu Mendelssohns Liedern ohne Worte:

A. Reißmann: F. M.-B. Sein Leben und seine Werke. 3. Aufl. Berlin 1893. S. 130 ff., 178 ff., 248.

H. Riemann: Gesch. d. Musik seit Beethoven, 1901, S. 259.

G. Grove: Dictionary af music and musicians II, 1906 (Art. „Lied ohne Worte"), III, 1907 (Art. „Mendelssohn").

P. de Stöcklin: M. (in „Musiciens célèbres"), 1907, S. 85 f.

E. Wolff: F. M.-B. (in „Berühmte Musiker"), 2. Aufl., Berlin 1909, S. 83.

W. Niemann: F. M.-B.'s Klaviermusik, Neue Musikztg. XXX, 9, 1909.

M. Reger: F. M.-B.'s L. o. W., Ill. Ztg., Leipzig, 28. 1. 1909.

H. Riemann: Handb. d. Musikgesch. II, 3, 1913, S. 232.

A. Longo: Le „Romanze senza parole" di M., l'arte pianistica (Neapel), 1914, Nr. 6.

H. Wetzel: M.'s L. o. W., Musikpäd. Bl. XXXVII, 4 f., 1914.

C. Knayer: M.'s L. o. W., Neue Musikztg. XXXVI, 1915, Nr. 9—12.

W. Dahms: M. Berlin u. Leipzig 1919. S. 117 ff.

H. W. v. Waltershausen: Vorwort zu einer Auswahlausg. der L. o. W. (Mkl. Stundenbücher), München, Drei Masken-Verlag, 1920.

J. Pembaur: F. M.-B. 48 L. o. W. (Seemanns Musikführer 173), o. J.

Nachdichtungen von E. Pauer (in seiner Ausgabe der L. o. W., London, Augener, vgl. auch Sign. f. d. mskl. Welt 1883, Nr. 7) und G. Sparagnapane (48 Lieder u. Balladen. F. M.-B.'s 48 L. o. W. nachgedichtet. Leipzig 1900).

[1] S. Hensel, Die Familie M., 15. Aufl., Berlin 1911, I, S. 222: Fanny an Klingemann 8. Dez. 1828.

[2] Briefe M.'s aus den Jahren 1830—47, hrsg. v. Paul u. Charlotte M.-B. Ausg. in 1 Bd., Berlin 1870, S. 14. Die 16 Takte dort abgedruckt.

[3] Hensel, a. a. O. I, S. 357. Das Stück dort abgedruckt.

Münchener Umgebung, als er die beiden erwähnten an Fanny schickte, zur Genüge bekannt. Die später oft so verhängnisvolle Wirkung dieser Stücke setzte schon damals ein, wenn z. B. Delphine Schauroth am 21. Juli 1830 „die Nacht durch an einem Lied ohne Worte für ihn (Mendelssohn) komponiert“[1].

Alle Lieder ohne Worte Mendelssohns bis etwa 1831, wenn wir sie insgesamt schon so nennen dürfen, machen nach Entstehungsgeschichte und musikalischer Struktur — wie das anspruchslose sechzehntaktige vom 14. Juni 1830 deutlich erkennen läßt — mehr oder weniger den Eindruck von Gelegenheitsstücken, durch äußere Anlässe angeregt oder für einen bestimmten Zweck komponiert, vom Komponisten selbst gewissermaßen als Instrumentallieder aufgefaßt.

Eine Sammlung von Instrumentalliedern lernte nun Mendelssohn im Juli 1831 gelegentlich seines Mailänder Aufenthaltes kennen. Von der Frau des Kupferstechers Schmidt entlieh er ein Heft „Lieder“ von W. Taubert, auf die ihn bereits Devrient aufmerksam gemacht hatte[2]. Es handelt sich offenbar[3] um ein kurz zuvor bei Westphal in Berlin erschienenes Werk dieses Komponisten „An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte“, op. 16[4], acht kurze, oft recht warm empfundene Klavierstücke mit Versen von Goethe, Heine, Hauff u. a. m. als Überschriften. Ihr Eindruck auf Mendelssohn muß ungewöhnlich stark gewesen sein. „Da steckt Gemüt und Seele in jedem Lied drin“, schreibt er an Devrient. Die ganze Begeisterung für dies ihm in Mailand bekannt gewordene Werk spricht aus seinem Dankbrief an Taubert selbst[5]: „Was das nun für eine Freude, wie wohltuend es ist, einen Musiker mehr in der Welt zu wissen, der dasselbe vorhat und ersehnt und dieselbe Straße geht, das können sie sich eigentlich gar nicht so denken, wie ich es jetzt empfinde, der ich aus dem Lande komme, wo die Musik unter den Leuten nicht mehr lebt“.

Dieser Brief muß nun für die Entstehungsgeschichte von Mendelssohns Liedern ohne Worte höchste Bedeutung gewinnen, wenn sich bei ihnen Wirkungen einer Kenntnis von Tauberts Minneliedern feststellen lassen. Das fünfte Lied ohne Worte des ersten Heftes steht, wie Wolff[6] bemerkt, als längstes der Sammlung mit seinen zwei Themen ganz vereinzelt in diesem Zusammenhang; Knayer[7] denkt an die Form des ersten Sonatensatzes. Die Annahme einer formalen Anlehnung an Tauberts siebentes Minnelied mit seinem zum Hauptsatz kontrastierenden Mittelteil in Moll drängt sich hier geradezu auf, zumal neben äußerlichen Übereinstimmungen in Takt und Vortragsbezeichnung (beidemal $^6/_8$-Takt, Taubert: „Allegro agitato“, Mendelssohn: „Piano agitato“) der leidenschaftlich bewegte, düstere Charakter beiden Stücken gemeinsam ist, den Taubert mit den vorangestellten Versen Hauffs andeuten will:

---

[1] Ebenda. I: S. 351. Marx an Fanny, München 21. Juli 1830.

[2] E. Devrient, Meine Erinnerungen an F. M.-B. und seine Briefe an mich. 3. Aufl. 1891, S. 120ff. Den Hinweis auf diese bedeutsame Stelle verdanke ich Herrn Dr. L. Scheibler.

[3] Wie aus M.'s Bezugnahme auf Nr. 6 (Devrient, a. a. O., S. 121) hervorgeht.

[4] Rez. von Schumann, N. Z. f. Musik III, 1835, 2. Halbj. Ein Neudruck in „Minnelieder und Frühlingsklänge. 26 lyrische Klavierstücke von W. Taubert“, Berlin, Bote u. Bock (Nr. 1—8), 1878 erschienen. Der bei Ledebour, Lex. d. Tonk. Berlins, 1861, S. 591 aufgeführte Untertitel „Lieder ohne Worte“ ist ein Zusatz späterer Auflagen dieses Taubertschen Werkes, wohl nach M.'s Vorbild.

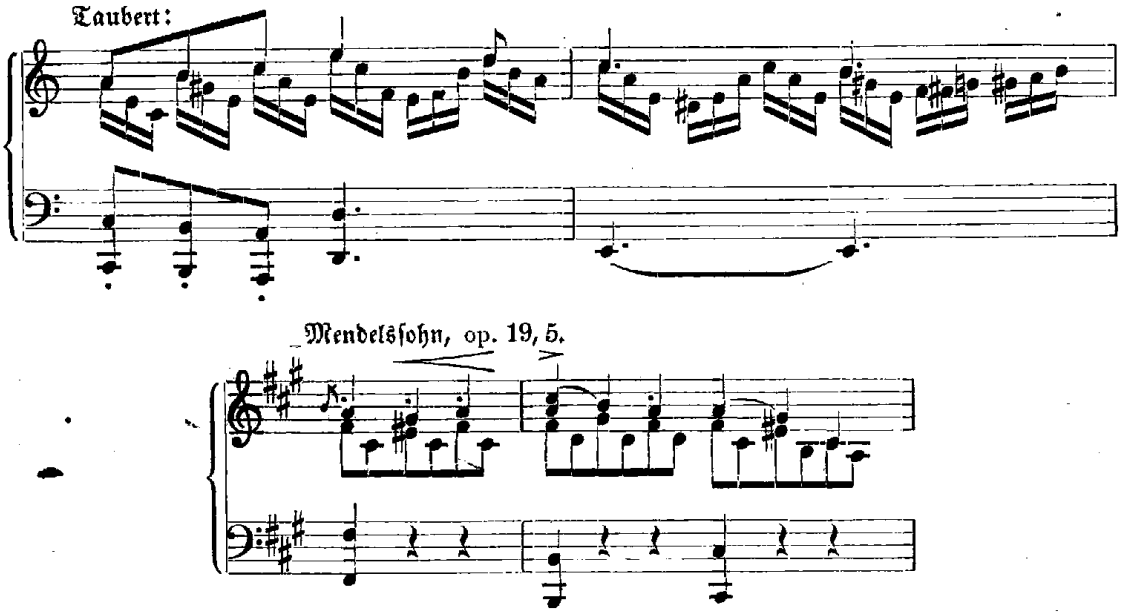
[5] Briefe M.'s, a. a. O. 27. Sept. 1831.

[6] a. a. O. S. 83.

[7] a. a. O. S. 104. Ebenso schon A. Kahlert in seiner Rez. des ersten Heftes der L. o. W., Cäcilia XVI, 1824, S. 258.

„Erhebt euch, rauschende Abendwinde,
Schlagt an die Brust,
Weckt alle tötende Lust,
Allen Todes-Schmerz,
Daß das Herz
Getränkt von blutgen Tränen,
Brech' in trostlosem Sehnen".

Besonders auffallen muß bei beiden Stücken die Übereinstimmung im Ausdruck „trostloses Sehnen" (Aufstieg der Melodie zur Dominante als Vorhalt zum Sextakkord der zweiten Stufe), eine bei Mendelssohn übrigens auch sonst sehr charakteristische Wendung:

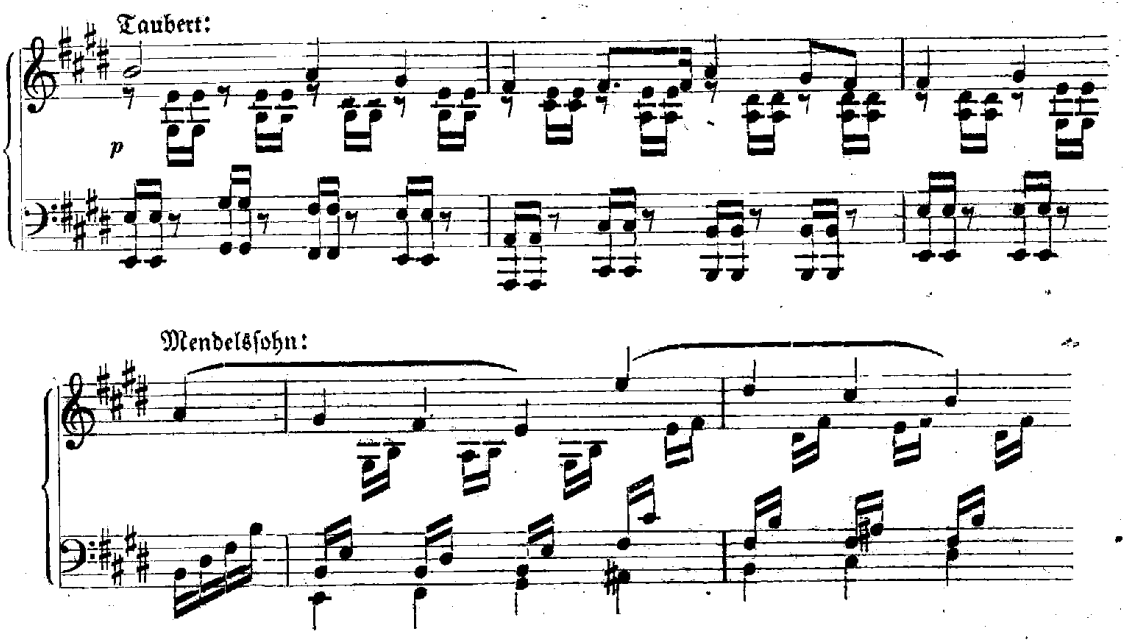


Es ergibt sich also mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit eine Entstehung des fünften Liedes ohne Worte im ersten Heft unter dem Einfluß des siebenten Taubertschen Minnelieds, d. h. frühestens Juli 1831. Somit ist die Annahme hinfällig[1], das im Autograph „Venedig, 16. Oktober 1830" datierte Gondellied (Heft 1, Nr. 6), das übrigens mit seiner sehr gedrungenen Form Nr. 4 am nächsten steht, habe, an letzter Stelle komponiert, die ganze erste Folge zum Abschluß gebracht. Es ist vielmehr, wie sich noch zeigen wird, älter als die meisten Stücke des ersten Heftes und wohl zusammen mit Nr. 4 der Gruppe der frühesten Lieder ohne Worte Mendelssohns zuzuzählen, wenn man sich diese, wie sie seit 1828 entstanden, als Gelegenheitsstücke knapper, anspruchsloserer Form denken will, etwa in der Art des 16taktigen aus München oder des nicht mehr nachweisbaren, aber sicher ähnlichen Stammbucheintrags vom Dezember 1828, wobei ja auch das erste Gondellied, für Delphine Schauroth geschrieben, seinen Charakter eines Gelegenheitsstücks nicht verleugnet. In der späteren endgültigen Zusammenstellung und Auswahl der Lieder ohne Worte für den Druck des ersten Heftes wären zweifellos solche kleine Gelegenheitsstücke stärker als jetzt vertreten gewesen,

[1] Wolff, a. a. O. W. Altmann, Aus M.'s Briefen an den Verlag Simrock in Bonn, Die Musik XII, 21, 1913, S. 132, Anm. 2.

wenn Mendelssohn nicht zuletzt noch einige von ihnen ausgeschieden und dafür andere, umfangreichere aufgenommen hätte[1].

Dieser Wandel in Mendelssohns Auffassung vom Lied ohne Worte geht sicher von seiner Bekanntschaft mit Tauberts Minneliedern aus. Durch sie ließ er sich sichtlich zu einer gelegentlichen formalen Neuerung in seinem lyrischen Klavierstück anregen. Tauberts Minnelieder, die ja schon äußerlich mit ihren illustrierenden Überschriften von einem abwechslungsreichen Stimmungsgehalt sprachen, haben Mendelssohns Gesichtskreis für die Schöpfung der späteren Lieder ohne Worte inhaltlich und formal in mancher Hinsicht erweitert. Unter Umständen wäre auch eine Wirkung des zweiten Minneliedes auf Nr. 1 im ersten Heft der Lieder ohne Worte denkbar, dessen Entstehung zu einer Zeit (Ende 1831) feststeht, wo Mendelssohn Taubert schon kennen mußte[2]. Bei übereinstimmender Ton- und Taktart in beiden Stücken zeigt auch die Führung der Melodiestimme einige Verwandtschaft:



Aber noch in anderer Hinsicht machte sich die Wirkung Tauberts geltend. Die von Mendelssohn wahrscheinlich selbständig[3] für die erste deutsche Ausgabe seiner lyrischen Klavierstücke gewählte Bezeichnung „Lieder ohne Worte" erhielt durch das Vorbild der „Minnelieder" eine besondere Berechtigung. Dem entsprach auch die ursprüngliche Fassung des Titels „Six songs for the Pianoforte alone"[4].

[1] An Simrock, a. a. O. 15. Juni 1832.

[2] Wie durch F. Hillers Zeugnis feststeht (F. M.-B., Briefe u. Erinnerungen, 2. Aufl. 1874, S. 16).

[3] Vorgänger hierfür sind nicht nachzuweisen.

[4] Das am 17./18. Nov. 1911 bei L. Liepmannssohn in Berlin versteigerte Manuskript des ersten Heftes der Lieder ohne Worte aus Moscheles' Besitz trägt den Titel „Melodies for the Pianoforte" (jetziger Besitzer nach gefl. Mitteilung von L. Liepmannssohn nicht mehr nachweisbar). Nach Grove (Art. L. v. W.) hieß die in Moscheles' Besitz gewesene Handschrift ursprünglich „Six songs for the Pianoforte alone", später geändert in „Original Melodies for the Pianoforte" (so auch der erste Druck).

Nach seiner italienischen Reise gedachte Mendelssohn etwa sieben bis acht Lieder ohne Worte im Frühjahr 1832 in Paris als „Romanzen fürs Pianoforte" herauszugeben[1]. Der Titel „Romanzen" bedeutete ein Zugeständnis an den Geschmack des Pariser Publikums. Gleichzeitig war eine Ausgabe für Deutschland, sowie eine für England geplant[2].

Am Tage nach seiner Heimkehr aus Paris, am 24. April 1832, spielte Mendelssohn dann in London seinem Freunde Moscheles „seine sogenannten Instrumentallieder für Klavier", später „Lieder ohne Worte" vor[3]. Dem Verleger Simrock kündigte er alsdann die Zusendung der Klavierstücke für dessen deutsche Ausgabe an, deren Titel er wünschte: „6 Lieder ohne Worte für Pianoforte allein". „Doch muß ich Sie um Verzeihung bitten, daß ich etwas geändert habe; ich wollte nämlich 7 kleine Klavierstücke geben, habe aber einige etwas längere, ausgedehntere seitdem komponiert und so einige der größeren hinzugenommen und lieber einige kleine weggelassen. So kommt es nun aber, daß es nur sechs Klavierstücke sind, statt 7"[4].

Wir müssen also für die Zeit von Ende Februar bis Mitte Juni 1832 vor der endgültigen Zusammenstellung des ersten Heftes der Lieder ohne Worte die Entstehung noch einzelner ausgedehnterer Stücke und deren Aufnahme in die von Mendelssohn geplante Sammlung annehmen.. Es kämen als solche nur Nr. 2 und 3 in Betracht, allenfalls noch Nr. 5, wenn man dies Stück, was am nächsten liegt, nicht unmittelbar unter den Eindrücken der Taubertschen Minnelieder, also spätestens Ende 1831 entstanden sein lassen will. Jedenfalls gab Mendelssohn jenes Werk Tauberts die entscheidende Anregung für seine Sammlung, schon vorhandene kleinere Instrumentallieder, die allzusehr den Charakter anspruchsloser Gelegenheitsstücke an sich trugen, teilweise auszuscheiden und an deren Stelle größere aufzunehmen. So kam jener glückliche Ausgleich für die Gestaltung des ersten Heftes zustande, den Mendelssohn selbst mit Befriedigung feststellt: „jetzt, wo lange und kurze, und auch die Charaktere der Stücke abwechseln"[5].

Schließlich sei als Ergänzung zu Groves[6] dürftiger Übersicht zur Entstehungsgeschichte des ersten für Mendelssohn und die Geschichte des lyrischen Klavierstücks so hochbedeutsamen Heftes der Lieder ohne Worte zusammengestellt, was sich aus inneren und äußeren Gründen, wenn auch manchmal nur mit annähernder Wahrscheinlichkeit, erschließen läßt. Als einzig datierbares Stück galt bisher nur Nr. 6, auf Grund des Autographs, während man die Bemerkung Hillers über die Entstehung von Nr. 2 allgemein übersehen hat.

Nr. 1: Herbst 1831, Schweiz[7].
Nr. 2: Zwischen 28. Februar und 15. Juni 1832, Paris oder London.
Nr. 3: " " " " " " " " " "
Nr. 4: Vielleicht schon Dezember 1828. Kaum nach Juli 1831.
Nr. 5: Frühestens Juli 1831, Mailand. Jedenfalls noch 1831.
Nr. 6: 16. Oktober 1830, Venedig.

---

[1] An Simrock, a. a. O. 23. Jan. 1832, Briefe M.'s a. a. O. 21. Jan. 1832.
[2] An Simrock, a. a. O., 28. Febr. 1832.
[3] Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von seiner Frau, 1872, I, S. 246.
[4] An Simrock, a. a. O., 15. Juni 1832.
[5] Ebenda.
[6] Art. L. o. W.
[7] Die gesperrten Entstehungsdaten und -orte dürfen als einigermaßen sicher gelten.

Das erste Heft der Lieder ohne Worte war also nicht, wie man bisher glaubte, schon im Oktober 1830 mit dem ersten Gondellied abgeschlossen. Wirkungen, die für Mendelssohns Schaffen auf diesem Gebiete von entscheidender Bedeutung waren, traten vielmehr erst nach 1830 ein und ließen das erste Heft der Lieder ohne Worte bis zur Fertigstellung für den Druck (1832) noch wichtige innere und äußere Wandlungen erfahren.

Von Berlin aus sandte Mendelssohn das vielleicht erst für den Druck mit einem neuen Titel versehene[1] Manuskript an Moscheles nach London, der die Herausgabe bei Novello vermittelte. Dort erschien dann das erste Heft von Mendelssohns lyrischen Klavierstücken als „Original Melodies for the Pianoforte", ohne Opuszahl, am 20. Juli 1832[2]. Die gleichzeitig geplante deutsche Ausgabe mit dem vom Komponisten gewünschten Titel „Lieder ohne Worte" bei Simrock (als op. 19) verzögerte sich fast um ein Jahr, wohl durch Krankheit des neuen Verlagsbesitzers. Juni 1833, kurz vor ihrem endlichen Erscheinen, mußte Mendelssohn nochmals eine offenbar sehr notwendig gewordene Korrektur vornehmen.

Schon bald nach Veröffentlichung des ersten Heftes entstanden weitere Lieder ohne Worte. Eine zweite Sammlung erschien 1835, dem französischen Geschmack entsprechend als „6 Romances", op. 30, bei Mori und Lavenu in Paris, gleichzeitig bei Simrock. Novellos Ausgabe des dritten Heftes (1837/38) führte den bisher in Deutschland üblichen Titel auch in England ein („6 Songs without words. The celebrated Lieder ohne Worte", op. 38). Es folgten dann bis zu Mendelssohns Tod noch drei und als nachgelassene Werke noch zwei Folgen Lieder ohne Worte.

Wo von diesen lyrischen Klavierstücken die Rede ist, spricht Mendelssohn fast immer von „Liedern"[3], zieht also zwischen ihnen und seinen Gesangliedern zunächst keine scharfe Grenze. Es war auch nur zu natürlich, wenn die kleinen Gelegenheitsstücke, wie er sie seit Ende 1828 schrieb, sich in derselben Ausdruckswelt wie seine eigentlichen Lieder bewegten. Und wenn Reißmanns Bemerkung[4] einigermaßen zutrifft, Mendelssohn habe sich von einer fremden Dichterindividualität „zwar gern anregen, aber nicht eigentlich weiter befruchten" lassen, womit sein niemals sehr innerliches Verhältnis zum gesungenen Lied gekennzeichnet werden soll, so bilden nach dieser Seite die Lieder ohne Worte sogar eine gewisse Ergänzung. Vorbilder, die durch Versüberschriften, sowie durch mancherlei stilistische Eigenheiten besonders stark ideell mit dem gesungenen Lied zusammenhingen, lagen ja gerade in Tauberts Minneliedern vor.

Über die Ausdeutungsmöglichkeit der Musik durch das Wort sprach sich Mendelssohn später einmal Souchay gegenüber aus[5]: „Fragen Sie mich, was ich mir dabei

[1] S. o. S. 462, Anm. 4.

[2] Nicht 20. Aug. 1832 (Grove, Art. L. o. W.).

[3] Vgl. die Briefe vom 14. Juni und 26. Juni 1830 (s. o.). Am 10. Aug. 1832 erbittet M. von Moscheles „ein Exemplar der Klavierlieder", womit das 1. Heft der L. o. W. gemeint ist. (F. Moscheles, Briefe von F. M.-B. an J. u. Ch. Moscheles, 1888, S. 30). In einem am 17. Nov. 1911 bei L. Liepmannssohn versteigerten Musikalbum von J. Moscheles hat Mendelssohn an dritter Stelle sein „Abendlied: Auf Flügeln des Gesanges" (op. 34, 2) eingetragen, anschließend ein Klavierstück als „Andres Abendlied", identisch, aber mit wesentlichen Varianten, mit dem 4. L. o. W. des 4. Heftes.

[4] a. a. O. S. 131.

[5] Briefe M.'s a. a. O. S. 482, 15. Okt. 1842.

gedacht habe[1], so sage ich gerade das Lied, wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinn gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen kann, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern, — ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht". In diesem Sinne mag Mendelssohn, so gern er sonst — aber doch nur gelegentlich — die äußeren Anregungen zu seinen lyrischen Klavierstücken mitteilte (z. B. „Venetianisches Gondellied"), darauf verzichtet haben, allen seinen Liedern ohne Worte poetische Überschriften zu geben, wie er sie in Tauberts Minneliedern vorfand.

Der ideelle Zusammenhang der Lieder ohne Worte, die Mendelssohn selbst also mit Vorliebe als „Lieder" bezeichnet, mit der Gesangsmusik tritt in ihrer musikalischen Struktur klar zu Tage. Einmal in der immer wiederkehrenden deutlichen Gliederung des Klaviersatzes in führende Gesangsstimme und Begleitung, dann in den durchaus liedmäßigen Vor- und Nachspielen, wie sie ein Drittel aller Lieder ohne Worte aufweist. Für die Abgrenzung einzelner Typen unter den Liedern ohne Worte — Riemann[2] nimmt deren etwa fünf bis sechs an — wird bezeichnenderweise gerade ihr ideelles Verhältnis zur Gesangsmusik maßgebend, indem nämlich schon Schumann in seiner Besprechung des vierten Heftes[3] feststellte, wie Mendelssohn vom einfachen Lied durch das Duett (vgl. Heft 3, Nr. 6) zum Chorartigen fortschreite. Schließlich bestätigen die wenigen vom Komponisten selbst stammenden Überschriften, wie sehr er sich diese lyrischen Klavierstücke als „Lieder" dachte (3 „Gondellieder", „Volkslied")[4].

Die Lieder ohne Worte des ersten Heftes sind nicht Mendelssohns erste kleine Einzelstücke für Klavier überhaupt. In den Jahren vor ihrem Erscheinen waren u. a. schon entstanden die „7 Charakterstücke", op. 7 (1829) und die „3 Fantasien", op. 16 (1829). Sie alle erhalten ihr Gepräge durch einen an Beethoven, Hummel, Berger und Moscheles anküpfenden Klavierstil mit einem starken Einschlag polyphoner Schreibweise. Es gilt mehr oder weniger auch von ihnen Mendelsohns spätere Klage[5], es sei ihm so schwer, „mal ein ordentlich ruhiges Stück zu machen". Umso typischer für seine Art ist dann das von Weber beeinflußte Elfenstück op. 7, 7.

Für den besonderen Stimmungsgehalt der seit 1828 entstandenen kleinen Klavierstücke, die er sich als Instrumentallieder dachte, fand Mendelssohn nun, abgesehen von den Wirkungen der Taubertschen Minnelieder, die seinen Liedern ohne Worte neue Bahnen wiesen (Juli 1831), von vornherein Anregungen für die Wahl adäquater Ausdrucksmittel, ja ausgesprochene Vorbilder in der Etüdenliteratur vor.

Schon früh waren Cramer[6], Steibelt[7] und Wölfel[8] bestrebt gewesen, die Etüde,

[1] Souchay hatte um Interpretation einiger L. o. W. gebeten.

[2] Gesch. d. Musik seit Beethoven u. a. O.

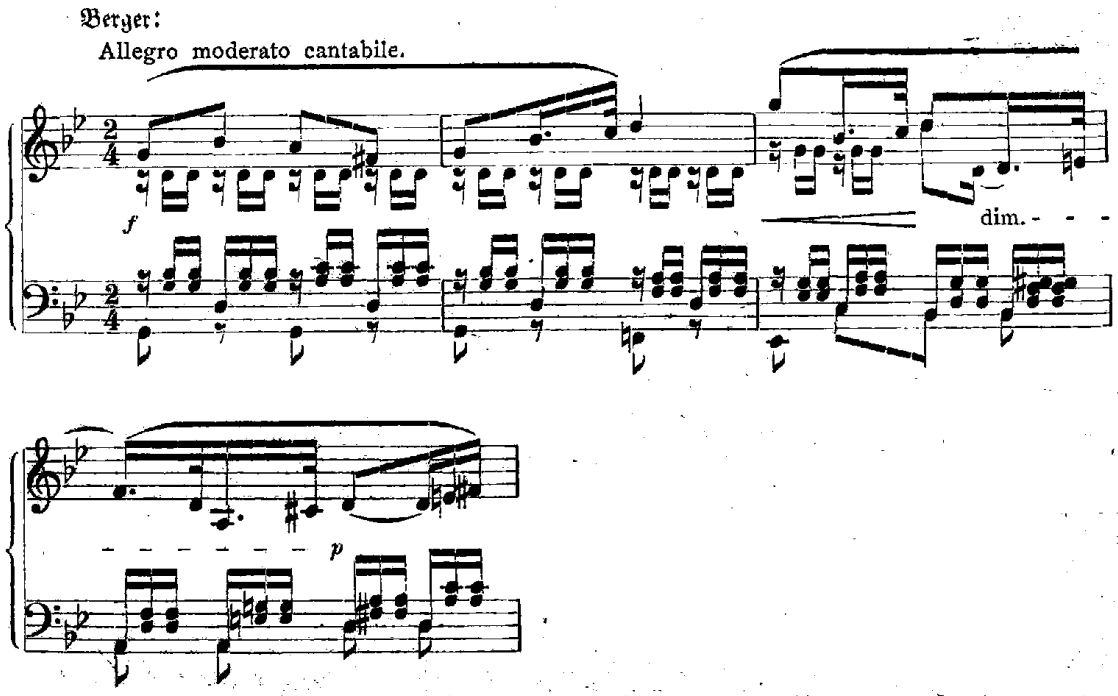
[3] N. Z. f. Musik XV, 1841, 2. Halbj.

[4] Über die Kombination eines L. o. W. mit einem Gesangsstück s. o. S. 464, Anm. 3. Das „Herbstlied" für Gesang, op. 63, war ursprünglich ein L. o. W. (Grove, Art. L. o. W.).

[5] F. Moscheles, Briefe von F. M.-B., a. a. O., S. 74, 7. Febr. 1834.

[6] „Etude pour le pianoforte en 42 exercices dans les différents tons etc." (Sept. 1804), „Suite de l'Etude en 42 exercices" (Mai 1810). Von Cr.'s späteren Etüdenwerken sind in diesem Zusammenhange vor allem zu nennen: „Dulce et utile ou six petites études pour le pianoforte" op. 55 (1818), sowie „25 Etudes caractéristiques" op. 70 (1825).

die in der Unterrichtsliteratur etwa um die Jahrhundertwende das anspruchslose „Handstück" des 18. Jahrhunderts ablöste[1], nach Seiten des musikalischen Gehalts zu vertiefen. Dies wurde namentlich durch jene Fortschritte des Klavierspiels ermöglicht, die der im Gegensatz zu den Wiener Instrumenten kontinuierliche Ton der englischen Klaviere im Gefolge hatte (Ausgestaltung einer gesangvollen Melodiestimme, Veredlung der vielfach in der Manier der Alberti-Bässe erstarrten Begleitung, und klangliche Bereicherung des Klaviersatzes im allgemeinen). Seit etwa 1815 treten nun zahlreichere Sammlungen von Etüden auf und unter ihnen mehren sich solche, die man ohne weiteres als lyrische Klavierstücke bezeichnen darf. Davon beanspruchen als unmittelbare Vorläufer der Lieder ohne Worte mehrere Stücke in L. Bergers „12 Etüden", op. 12 (1820)[2] und „15 Etüden", op. 22 (vor 1830)[3] deshalb besonderes Interesse, weil sie erkennen lassen, wie Berger bis in Einzelheiten der Erfindung auf seinen Schüler Mendelssohn gewirkt hat. Schumann[4] nannte die schwermütige gmoll-Etüde, op. 12, 11 „ein recht eigentliches Lied ohne Worte". Er kannte damals das Stück Mendelssohns noch nicht, worin sich dieser in Melodie, Art der Begleitung und verwandter Tonart eng an jenes Vorbild bei Berger anschließt: das zweite Lied ohne Worte des dritten Heftes (1837[5]):



[7] „Etude pour le pianoforte. 50 Exercices de différents genres", op. 78 (1805), 2 Hefte.

[8] „Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercices" (1811/12), 2 Hefte.

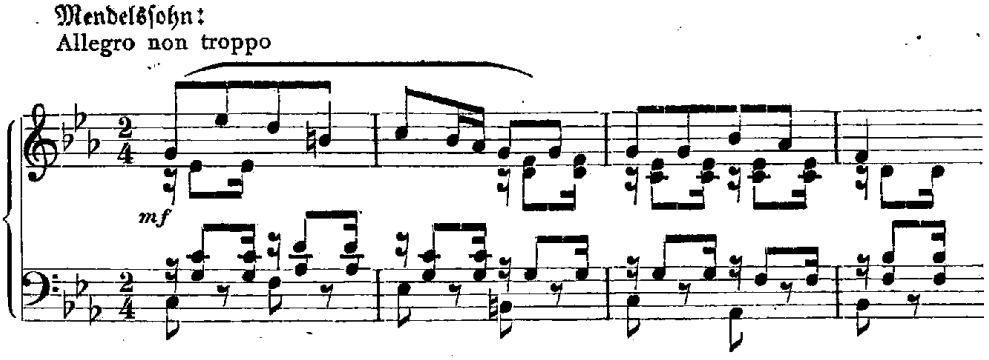
[1] Schon 1792 ging C. E. F. Weyse in der ersten Sammlung seiner „Allegri di bravura" (1796 teilweise bei Rellstab, Berlin, 1803 ganz erschienen in Nägelis „Répertoire des Clavecinistes"; vgl. Berggreen: C. E. F. Weyse, 1875, S. 30, 211) über die bescheidene Anlage der früheren Handstücke hinaus.

[2] Rez. von Schumann, N. Z. f. Musik IV, 1836, 1. Halbj.

[3] Rez. ebenda VII, 1837, 2. Halbj.

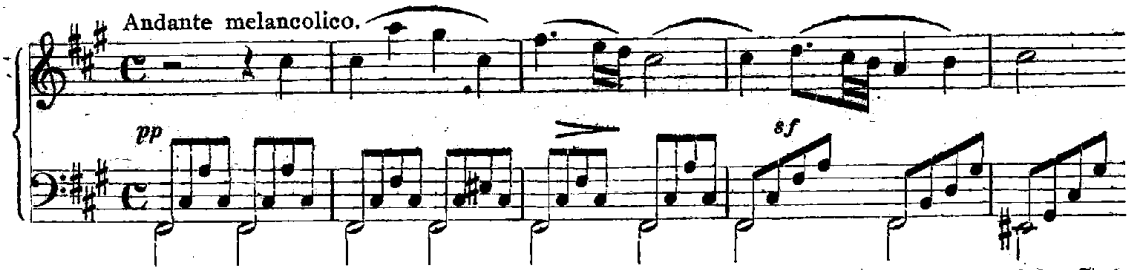
[4] Ebenda III, 1835, 2. Halbj. (Rez. von Tauberts Minneliedern.)

[5] Beachtenswert ist ferner ein Anklang dieses Mendelssohnschen Stückes an die erste von A. A. Klengels „3 Romances sentimentales" op. 34 (1824):



Denselben von Mendelssohn nachempfundenen Rhythmus verwendet Berger außerdem in op. 12, 3 und op. 22, 1. Die Technik der zwischen Baßfundament und Melodiestimme des Diskants nachschlagenden Begleitakkorde (vgl. auch Berger op. 12, 8, in der früheren Etüdenliteratur Steibelt: Etüden op. 78, 1805, Nr. 11[1]) ist durch die Errungenschaften der englischen Klaviermechanik sichtlich gefördert worden[2] und gelangte in Mendelssohns und später Schumanns Klaviermusik zu besonderer Bedeutung.

Was Mendelssohn für die Lieder ohne Worte seinem Lehrer Berger verdankt, gilt in weit höherem Maße noch von seinem Freunde Moscheles. Auf die Übersendung von dessen „Studien für das Pianoforte usw.", op. 70 (1826) antwortete Mendelssohn: „Noch lange werden sie in mir nachklingen"[3]; nicht minder begeisterte ihn deren zweites Heft[4]. F. Hiller[5] hörte ihn diese Etüden gleich nach ihrem Erscheinen außerordentlich loben und nacheinander auswendig vortragen. Zwar steht Moscheles hier noch nicht ganz auf der künstlerischen Höhe seiner „Charakteristischen Studien für das Pianoforte", op. 95 (1836/37 entstanden), aber das sie kennzeichnende romantische Element kündigt sich schon in den früheren Etüden op. 70 an, deren starker Eindruck auf Mendelssohn tatsächlich „in einer Art Wahlverwandtschaft begründet gewesen sein mag"[6]. Unter ihnen ist als Vorläufer der Lieder ohne Worte Nr. 5 von besonderer Bedeutung, Beispiele für gesangsmäßige Hervorhebung einer Melodiestimme bieten Nr. 8 und 12.



[1] J. R. Mee (Art. Steibelt in Groves Dict. IV, S. 686) bezeichnet Nr. 3 und 9 dieser Steibeltschen Etüden als Vorläufer der L. o. W., wofür er unter ihnen noch mindestens ein Dutzend hätte namhaft machen können. Das typischste Beispiel (Nr. 11) ist ihm entgangen.

[2] Vgl. übrigens auch die Anwendung dieser Technik schon in Beethovens 1. Klavierkonzert (1796), 2. Satz und öfters bei Weber (u. a. 2. Klavierkonzert, op. 32, 3. Satz, 1812; Sonate, op. 49, langsamer Satz, 1817; Variationen, op. 28, Nr. 7, 1812).

[3] F. Moscheles, Briefe von F. M.-B., a. a. O. S. 3, 28. Nov. 1826.

[4] Ebenda, S. 8, 10. Jan. 1829.

[5] Erinnerungsblätter, Köln 1884, S. 105.

[6] Ebenda.

Auf dem Gebiete der Formgestaltung war für die Etüde die durch die klaviertechnische Auswertung eines bestimmten Motivs gegebene Anlage mit Verzicht auf kontrastierende Mittelsätze die Regel, von der auch Cramer nur gelegentlich (z. B. „Dulce et Utile" Nr. 5) abweicht, während seine bekannten 84 Etüden in einzelnen deutlichen Anlehnungen an Bachsche Präludien erkennen lassen, wie Cramer und andere frühe Etüdenkomponisten ihre formale Technik solcher einthematischer Stücke an Bach geschult haben mögen. Nun zeichnen sich, wie Riemann[1] treffend darlegt, gerade Mendelssohns Lieder ohne Worte — op. 19, 5 war eine gelegentliche Ausnahme — aus durch „die Beschränkung auf ein charakteristisches Motiv, dessen konsequente Festhaltung und imitatorische Verarbeitung einer kleinen Form von prägnant einheitlicher Haltung ohne Kontrastelemente die Entstehung gibt". Für das hier von Riemann angenommene „Zurückgehen auf die ‚une teneur' der Zeit vor Stamitz und den Mannheimern" läßt sich letzten Endes also der Name Bach einsetzen. Es ist mit den unleugbaren Wirkungen Bergers und Moscheles' auf die Lieder ohne Worte zur Genüge erwiesen, welche Anregungen Mendelssohn für deren Formgebung und Klavierstil auch sonst aus der Etüdenliteratur bis etwa 1830 empfangen haben mag, wobei ihm ein gewisses Erbe Bachscher Präludien, soweit er sie nicht schon selbst kannte, lebendig vermittelt wurde.

Von jeher brachte Mendelssohn gerne Anregungen zu seinen Kompositionen durch äußere Erlebnisse in Titelüberschriften zum Ausdruck. So erzählt er selbst[2], wie er seiner Bekanntschaft mit den Schwestern Taylor gelegentlich eines Aufenthaltes in Wales drei seiner „besten Klavierstücke", die Phantasien op. 16 verdanke. „Nelken und Rosen in Menge", schrieb er zur ersten Phantasie, die zweite erläuterte er durch Zeichnungen und die dritte nannte er „The Rivulet". Ähnliche musikalisch gestaltete Erlebnisse waren dann etwa die Erinnerung an die ferne Schwester Fanny (Lied ohne Worte vom 14. Juni 1830) oder unter venetianischen Eindrücken das Gedenken an Delphine Schauroth (1. „Venetianisches Gondellied"). Mit Rücksicht auf diese Bedeutung außermusikalischer Vorstellungen im Schaffen Mendelssohns (vgl. auch das sogenannte „Jagdlied", op. 19, 3!) kennzeichnet Wolff[3] seine Wesensart als Klavierkomponist sehr treffend, wenn er sagt: „... seine schaffende Phantasie wird durch die technischen Eigentümlichkeiten des Klaviers nicht in so entscheidender Weise beeinflußt und befruchtet, wie es z. B. bei Chopin der Fall ist. Seine Themen sind wohl für Klavier gedacht und geformt, aber nicht aus dem Instrument hervorgewachsen".

Diese Eigenart von Mendelssohns Klaviermusik überhaupt und seiner Lieder ohne Worte insbesondere muß man sich vor allem Schubert gegenüber vergegenwärtigen. Ihr Zusammenhang mit einer technisch an die Errungenschaften der englischen Klaviermechanik, auf formalem Gebiet letzten Endes an Bach anknüpfenden Entwicklung, wie sie namentlich innerhalb der Etüdenliteratur dem einthematischen lyrischen Klavierstück den Boden bereitete, ist so eindeutig bestimmt, ferner das Herauswachsen der Lieder ohne Worte aus der Sphäre der Gesangsmusik etwas für Mendelssohn so Eigentümliches, daß für ihre Entstehung eine irgendwie entscheidende Wirkung von

[1] Handb. d. Musikgesch. II, 3 a, a. O.
[2] Hensel, a. a. O. I, S. 302, Wolff, a. a. O, S. 67.
[3] a. a. O., S. 37 f.

Schuberts Impromptus und Moments musicaux gar nicht in Frage kommt, die ja ihrerseits formal und nach ihrer ganzen Konzeption aus dem Geist des Klaviers heraus so grundsätzlich anders geartet sind und für sich ihre eigene Vorgeschichte haben[1]. Dagegen bezeichnen die Namen Berger, Moscheles und Taubert die wichtigsten Punkte, an denen Mendelssohns lyrische Klavierstücke bewußt an Vorhandenes anknüpften.

Dabei wird man[2] den Typus des „Chorliedes" für Klavier wohl als eine Neuschöpfung Mendelssohns bezeichnen dürfen. Überhaupt hat er mit der starken Anlehnung an die Gesangsmusik in den Liedern ohne Worte dem lyrischen Klavierstück neue Bahnen gewiesen und gerade hierfür mit der weitgehenden Ausgestaltung der Vor- und Nachspiele einen besonderen Stil geschaffen[3]. Für die z. T. aus den äußeren Anregungen zur Entstehung der Stücke hervorgegangenen Überschriften könnte Mendelssohn gelegentlich auch ein Werk wie Cramers „25 Etudes charactéristiques", op. 70 (1825) vorgeschwebt haben[4], wenngleich die Zahl der von ihm selbst betitelten Lieder ohne Worte verhältnismäßig sehr gering ist. Immerhin liegen hier und in der ganzen Art seines Schaffens — Schuberts Impromptus und Moments musicaux suchen bezeichnenderweise keinerlei Beziehungen außerhalb der Sphäre der Klaviermusik — die Keime zu einer weiteren Entwicklung des lyrischen Klavierstücks in der Richtung poetisierender Tendenzen, wie sie dann bei Schumann zur Vollendung gelangt.

Es erübrigt sich, die historische Bedeutung der Lieder ohne Worte noch nach der negativen Seite dahin zu bestimmen, daß sie keinesfalls als „das erste das neue Genre (des lyrischen Klavierstücks) in größerem Maßstabe inaugurierende Werk"[5] gelten können. Es lagen, als sich Mendelssohn Ende 1828 dieser Gattung zuwandte, um nur die wichtigsten Erscheinungen zu nennen, vor: von Schubert vier (davon allerdings nur zwei gedruckte), von J. H. Worzischek zwei, von W. J. Tomaschek acht Sammlungen lyrischer Klavierstücke und von Field der größte Teil seiner Nokturnen.

---

1 Meine eingehenden Untersuchungen über die unmittelbaren Vorgänger Schuberts auf dem Gebiete des lyrischen Klavierstücks (AfM 1921, 1/2) bilden mit vorliegender Studie zusammen einen Teil meiner Bonner Dissertation „Das lyrische Klavierstück zu Beginn des 19. Jahrhunderts (1800—1830) und seine Vorgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert".

2 R. M. Breithaupt, Die nat. Klaviertechnik I, Leipzig 1912, S. 525.

3 Ein bemerkenswerter Ansatz hierzu: J. H. Worzischek „Impromptus", op. 7, Nr. 4 (erschienen 1822).

4 Solche Titel bei Cr. sind u. a.: „Traurige Gedanken", „Zufriedenheit", „Der Bach", „Der Nordwind".

5 Riemann, Handb. d. Musikgesch. II, 3 a. a. O.

Kants Stellung zur Musikästhetik

Von

Kathi Meyer, Berlin

In der Musikästhetik war es bisher üblich, Kant als Vertreter der formalen Methode und als Vorläufer eines Hanslick anzusehen. Diese Ansicht gründete sich auf den grundlegenden Artikel von H. Kretzschmar[1], in dem er an Hand einer Reihe von Zitaten aus der Kritik der Urteilskraft und der Anthropologie seine Beweise ausführte, die bisher unerwidert blieben. Ganz abgesehen davon, daß es an der Zeit wäre, die Hanslicksche Schrift „Vom musikalisch Schönen" gründlich zu prüfen und als Streitschrift richtig einzuordnen und zu bewerten, mußten die Ergebnisse, die Kretzschmar aus Kants Kritiken folgerte, stutzig machen und forderten dringend zu einer nochmaligen Revision auf. Die vorliegende Arbeit hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Schwierigkeiten und die Verdienste der Kantischen Ausführungen klar zu legen.

Jedes System der Ästhetik — das ist im besonderen jeder Versuch, die Zusammenhänge im Gebiet der Kunst gesetzmäßig festzulegen — hat mit drei Faktoren zu rechnen: Künstler, Kunstwerk und Betrachter. Es muß die Aufgabe jeder vollständigen Kunstlehre sein, die Beziehungen zwischen zwei von diesen Größen zu untersuchen und die Gesetzmäßigkeiten ihrer Einzelentwicklungen festzustellen. Die meisten Lehren jedoch beschränken sich nur auf die Untersuchung des Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter — so z. B. heute die sog. experimentelle Ästhetik, — ohne daß diese Einseitigkeit besonders eingestanden würde. Kants ästhetische Ausführungen im ersten Teil seiner Kritik der Urteilskraft wollen keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen und scheiden eine Reihe von Problemen absichtlich aus. Seine Stellung zur Musikästhetik ist zum Teil deshalb so falsch beurteilt worden, weil man seine Kritik der Urteilskraft als ein vollkommenes System ansah, während Kant mehrfach betont, daß er seine Ausführungen auf ein bestimmtes Problem beschränken will, nämlich auf die Ableitung des ästhetischen Urteils in „transzendentaler Absicht", d. h. in bezug auf seine aprioriischen Bestandteile[2]. Er will die Befugnisse der menschlichen Vernunft auch auf ästhetischem Gebiete untersuchen. Der Ausgangspunkt seiner Betrachtungen soll auch hier die Frage sein, wie sind Urteile a priori möglich? Gewisse Probleme, wie die Stilentwicklung, wie die Beziehungen von Natur und Künstler, Künstler und Kunstwerk, Kunstwerk und Natur, Künstler und Publikum, übergeht er fast ganz. Dagegen geht er auf die speziellen Bedingungen des Kunstwerks als Untersuchung des „Schönen" und auf das Wesen des Künstlers in den Kapiteln über das „Genie" näher ein. Daß er diesen Begriff des Genies so eingehend behandelt, ist typisch. Kant hatte die Anteile der verschiedenen Gemütskräfte im Geschmacksurteil untersucht und überträgt das Ergebnis nunmehr auf den schöpferischen Menschen.

Es besteht also keine Berechtigung, von einer Ästhetik Kants zu reden, sondern nur von einem Entwurf, der lediglich ein Problem der Ästhetik näher untersucht,

---

[1] H. Kretzschmar, Kants Musikauffassung, im Jahrb. Peters 1904.

[2] C. VIII f. und 118.

dies allerdings erschöpfend und über das engste Gebiet hinaus anregend. Man muß aber zu einer falschen Beurteilung der Kritik der Urteilskraft kommen, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt einer vollständigen Ästhetik betrachtet.[1]

Noch eine weitere Schwierigkeit ist bei dem ästhetischen Entwurf Kants zu beachten, daß nämlich seine ästhetischen Anschauungen nicht durchweg zu einem vollkommenen Abschluß gelangt sind, und die verschiedenen Ansichten seiner Quellen sich nicht zu einem Ganzen zusammen geschlossen haben. Gerade auf dem Gebiet der Musik läßt sich das gut verfolgen, weil Kant, wie wir sehen werden, diesem Fach der Kunst persönlich fern stand, und sich teilweise noch ganz von den Urteilen einiger Vorläufer abhängig macht. So kommt es, daß einzelne Aussprüche, die sich speziell auf die Musik beziehen, sich seinem sonstigen System nicht einfügen — es handelt sich hier um besonders von Burke beeinflußte psychologische Ansichten, — während die anderen allgemein ästhetische Gültigkeit haben. Es sind dann Bemerkungen, die Kants Eigentum geworden sind, und sich aus seiner Lehre der ästhetischen Kritik ergeben.

Wir wollen nun im folgenden so vorgehen, daß wir zuerst die erkenntnistheoretischen Thesen in Kants Kritik der Urteilskraft kurz durchgehen, und wollen dann zu den Sätzen Stellung nehmen, die sich im besonderen auf die Musik beziehen. Der erste Teil, der Kants Einleitung entspricht, möge auch hier zur Einführung dienen. Es ist ein großes Verdienst Kants, daß er die Ästhetik neben der Ethik und der reinen Vernunft als selbständigen Teil der Philosophie behandelt hat. Er befreit sie in seinem System von allen außerästhetischen Reflexionen, besonders den ethisch moralischen Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, die bis dahin die Kunstlehre eingeengt hatten. Nach Kant können wir zur Außenwelt in einem dreifachen Verhältnis stehen: wir erkennen sie, wir fühlen sie oder wir begehren sie. Entsprechend gibt es drei Arten von Geisteskräften: Verstand, Urteilskraft und Vernunft. Wir können nach Kant die Welt nur begreifen durch apriorische Normen, von denen diese unsere Geisteskräfte bedingt sind[2]. Daher gibt es auch drei Prinzipien a priori: für das Erkennen die Gesetzmäßigkeit, für das Gefühl der Lust und Unlust die Zweckmäßigkeit (und zwar für die ästhetische Urteilskraft, zum Unterschied von der teleologischen, die innere Zweckmäßigkeit[3]), für das Begehrungsvermögen den Endzweck. Die Objekte, auf die sich die drei Kräfte anwenden lassen, sind die Natur, die Kunst und die Freiheit. Nun handelte es sich hier nicht um streng voneinander getrennte Größen, sondern Verstand und Vernunft bilden die Pole einer Kette, deren Mitte, d. h. deren Verbindung die Urteilskraft darstellt. Den beiden extremen Größen entsprechend zerfällt die Philosophie in die theoretische und die praktische, die Natur- und die Moralphilosophie[4]. Kant wollte keine Wertunterscheidung der drei Teile. Sie alle sind darin gleich, daß sie von apriorischen Kräften beherrscht sind, zum Unterschied von der Sinnlichkeit, die nur empirisch, daher transitorisch arbeitet[5]. Manchmal scheint es zwar, als ob Kant die theoretische Erkenntnis als reinste und gesetzlichste am höchsten stellt. An anderer Stelle aber nennt er sie sinnlich zum Unterschied von der metaphysischen praktischen Erkenntnis[6]. Das Schaffen des Genies da-

[1] Dieselbe Bemerkung machte schon A. Maecklenburg: Die Musikanschauung Kants in Die Musik, Bd. 53, S. 207 f. [2] C. Einl. LVIII. [3] C. XLIX f.
[4] C. XII. [5] C. 221. [6] XIX.

gegen erkennt er in der Kritik der Urteilskraft nur für die Kunst an, nicht für die theoretische Wissenschaft[1]. Jede der Kräfte hat also ihre Besonderheiten, die Kant bei ihr und nur bei ihr am höchsten schätzt, und die sie vor den andern voraus hat. Die Methode der Urteilskraft ist nun weder empirisch noch metaphysisch, sondern transzendental. Sie ist zwar apriorisch, aber nur mit einer gewissen Beschränkung, nämlich in subjektiver Rücksicht. Die Grundlage dieser Erfahrung ist empirisch; die Folgerungen, die die Erkenntnis zu einem Urteil, für uns im besonderen zum ästhetischen Urteil machen, sind regelgebend und apriorisch[3]. Das Urteil an sich ist subjektiv, aber ausgesprochen unter der Voraussetzung der allgemeinen Gültigkeit. Diese Mittelstellung der Urteilskraft, einerseits zwischen der Kräftegruppe Verstand–Vernunft und Sinnlichkeit, und andrerseits zwischen Verstand und Vernunft[4] betont Kant immer wieder. Er nennt die Urteilskraft daher ein Corollar[5] zu beiden Gebieten. Alle drei Richtungen jedoch begegnen sich im selben Objekt, in der Zweckmäßigkeit der Natur, die man mit dem Verstand logisch auffassen kann, mit der Urteilskraft ästhetisch, mit der Vernunft fordernd. Zu dieser Auffassung ist Kant allerdings erst allmählich gelangt, wie man aus den Kollegheften der Jahre 1777—1793, die Schlapp[6] in seinem Buche zusammengestellt hat, feststellen kann. In der Ästhetik war Kant ursprünglich Empiriker, d. h. er lehnte die Möglichkeit einer Kritik des Geschmacks ab. Man sieht dann, wie scharf in der Entwicklung der Kampf geht, um die Anteile von Verstand und Einbildungskraft im ästhetischen Urteil festzulegen. Diese Zweiheit, diese Zwitterstellung, ist aber gerade das Neuartige der Kantischen Erklärung. Die Entscheidung ist auf dem Gebiet der Musik besonders unsicher und macht auch im Kantischen System besondere Schwierigkeiten.

Kant identifiziert nun das ästhetische mit dem Geschmacksurteil[7], d. h. er scheidet vom letzteren alle Bestandteile, die nicht rein ästhetisch sind, aus. Er grenzt daher das Geschmacksurteil, das sich auf Wohlgefallen am Schönen gründet, gegen die Empfindungen des Angenehmen und des Guten ab. Die erstere erregt zwar auch das Gefühl der Lust oder Unlust, und die zweite enthält auch den Begriff einer gewissen Zweckmäßigkeit, aber beide Urteile sind mit einem Interesse verbunden, d. h. irgendwie ist dem Subjekt an der Realität des Gegenstandes gelegen. Das reine Geschmacksurteil ist aber interesselos[8].

Dieser Begriff der Interesselosigkeit ist ein wichtiges Merkmal des Kunsturteils, das Kant von seinen moralisierenden Vorgängern unterscheidet, ein Begriff jedoch, den englische Philosophen wie Hutcheson und Smith, vor ihm schon auf ethischem Gebiet gebraucht hatten. Wir haben es nicht mehr mit einem rein ästhetischen Urteil zu tun, sobald ein Interesse damit verbunden ist. In zwei Fällen allerdings spricht Kant von Interesse beim Geschmacksurteil[9], das dann natürlich nicht mehr rein, d. i. künstlerisch ist: vom empirischen Interesse, wenn der Mensch die Empfindung für das Schöne von dem Gemeinsinn beeinflussen läßt[10]; vom intellektuellen

[1] C. 184. [2] C. Einl. Kap. V. [3] C. XVII f.
[4] C. 3, 4, 8 usw.
[5] Kretzschmar zitiert den Satz unrichtig, und setzt außerdem Corollar irrtümlich = Nebensächlichkeit. Vgl. C. XIII.
[6] O. Schlapp, Kants Lehre vom Genie, Göttingen 1901.
[7] C. 4. [8] C. § 3 u. 4. [9] C. § 41/42.
[10] C. 162 f.

Interesse beim Betrachten von Naturschönheiten[1]. Man hat daraus ein Werturteil zu Ungunsten der Kunst gefolgert, weil Kant dem Menschen, der fähig ist, Naturschönheiten zu begreifen, eine gute Seele zuspricht. Es handelt sich hier jedoch nicht um ästhetische Mehrwerte, denn das Plus ist hier ein moralisches, intellektuelles, außerästhetisches, das den reinen Wert eher beeinträchtigt. Wie wenig ein solcher Vorwurf auch sonst mit Kants Anschauungen übereinstimmt, beweist ein Zitat, das Schlapp aus dem Collegium Antropologicum mitgeteilt hat: „Es gibt Menschen, die sich aus Musik nichts machen, und diese halten oft auch nichts von einer schönen Schreibart und von Poesien, ja gegen die Reize der Natur sind sie ganz fühllos"[2].

Nach der anderen Seite grenzt Kant das Geschmacksurteil gegen das logische Urteil ab, das die Vorstellung durch den Verstand auf das Objekt bezieht[3]. Es gibt z. B. die Idee der Sonate, aber nicht die Idee der schönen Sonate. Der Begriff der Sonate ist die Grundlage eines Erkenntnisurteils, „mithin logisch ... nicht ästhetisch, nicht subjektiv"[4]. Auch hier hat man zu Unrecht gemeint, ein Werturteil zu finden. Subjektiv soll hier nicht willkürlich in unserem etwas abfälligen Sinne bedeuten, sondern, daß das Schöne auf dem freien Spiel der Erkenntnisvermögen, nicht auf Verstandesbegriffen beruht, also ichbetont ist. Auch diese Definition, daß das Geschmacksurteil begriffslos ist, sollte man als einen Fortschritt gegen die vorausgegangene Ästhetik eines Mendelssohn und Baumgarten bezeichnen.

Das Geschmacksurteil ist noch in einer andern Hinsicht Mittelwert, nämlich zwischen subjektivem und objektivem Urteil, was bei Kant nicht willkürlich, sondern vom Ich ausgehend und auf den Gegenstand hinweisend, bedeutet[5]. Gesetzmäßig ist die Urteilskraft nicht, denn sie gibt keine Gesetze, sondern „Regeln". Sie ist zwar ichbetont, doch unter der Voraussetzung der Allgemeingültigkeit, und sie ist nicht willkürlich im heutigen Sinn, sondern nur vom Willen nach bestimmten Regeln abhängig. Diese Regeln nennt Kant „technisch-praktisch", da sie als Teil der Urteilskraft Corollar der praktischen Vernunft sind, und technisch im Gegensatz zum moralisch Praktischen soll darauf hinweisen, daß es sich hier um physische Kausalität handelt, die auf einem Naturbegriff beruht (S. XIII)[6]. Wir sehen, wie Kant hiermit das Geschmacksurteil in die Mitte zwischen Betrachter und Kunstwerk, zwischen Subjekt und Objekt stellt. Wir sprachen schon von diesem subjektiven Einschlag als einem Fortschritt bei Kant. Wir denken z. B. an Werke wie die Vitruvsche Kunstlehre, die sich auf Berechnung von Säulenverhältnissen beschränkte, und an die Musiktraktate mit ihren mathematischen Berechnungen der Intervalle. Dieselbe Einseitigkeit, im entgegengesetzten Sinne, begehen heute die experimentellen Psychologen, bei denen der Wert ausschließlich auf das Subjekt gelegt wird, das Objekt dagegen gar keinen künstlerischen Wert zu haben braucht. Es genügt, wenn das Objekt irgend einen Reiz der Sinne auslöst. Kant nimmt in seiner Kritik der Urteilskraft gerade gegen diese Auffassung Stellung: „Wenn diese Allgemeingültigkeit sich nicht auf Stimmensammlung und Herumfragen bei anderen, wegen ihrer Art zu empfinden, gründen, sondern gleichsam auf einer Autonomie des ... urteilenden Subjekts beruhen soll, ... so haben wir erst ein Geschmacksurteil vor uns"[7]. Kant lehnt auch

[1] C. 154. [2] O. Schlapp, a. a. O. S. 211. [3] C. 18.
[4] C. 3—4. [5] C. XLII. [6] Vgl. die irrtümliche Auslegung Kretzschmars.
[7] C. 134 f.

die Versuche ab, geometrisch regelmäßige Gestalten — Würfel, Quadrate — als Schönheiten beurteilen zu lassen, weil dazu nur gemeiner Verstand, aber gar kein Geschmack gehöre[1].

Das Wesentliche für das ästhetische Urteil aus diesen allgemeinen Grundbedingungen ist die Forderung, daß die Anteile der verschiedenen beteiligten Gemütskräfte sich das Gleichgewicht halten, d. h. sich in einem freien Spiel befinden müssen. „Geschmack ist das Beurteilungsvermögen, bei dem die Erkenntniskräfte ein freies Spiel treiben". Ist dies der Fall, dann stellt sich ein ästhetisches Wohlgefallen ein, und der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön. Dies Wohlgefallen ist natürlich ohne Subjekt nicht möglich, aber es ist nicht an ein Einzelnes gebunden und wird sich bei allen Subjekten bei einem bestimmten Gegenstand oder einer bestimmten Vorstellungsart regelmäßig einstellen müssen. Das „Schöne" ist also nicht wie bei Baumgarten und Meier eine Eigenschaft des Objekts; es ist ganz gleich, ob das betrachtete Objekt in unserm Sinne schön ist oder nicht; eine Forderung, die die Ästhetik noch bis vor kurzem stellte. Auch die Ausdrücke „Lust" und „Wohlgefallen" gelten nicht in unserem heutigen Sprachgebrauch, sondern bedeuten nur Steigerung und Erhebung, — wie im Gegensatz Unlust gleich Hemmung zu setzen ist, — denn sie sind interesselos, während die Begriffe für uns von Interesse nicht zu trennen sind. Nur wie Kant diese Steigerung der Lebenskräfte psychologisch erklärt, das klingt für uns befremdend. Dieses Gefühl der Lust spielt auch eine Rolle bei den Ausführungen über das Erhabene: „das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust ... und eine dabei zugleich erweckte Lust ... also ist die innere Wahrnehmung alles sinnlichen Maßstabes zur Größeneinschätzung der Vernunft, eine Übereinstimmung mit Gesetzen derselben, und eine Unlust, welche das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, nach welcher es zweckmäßig, mithin Lust ist, jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen des Verstandes unangemessen zu finden".

Ob Kant mit seinem Begriff des freien Kräftespiels allerdings das Kunstschöne restlos erklärt hat, möchte ich dahin gestellt sein lassen. Aber es ist schwer, an die Stelle des Schönen einen positiven Wert zu setzen. Denn das, wovon wir ergriffen werden, steht hinter dem Kunstwerk und ist nicht konkret zu fassen. Es ist bedingt in der Persönlichkeit des Künstlers, aber es ist nicht allein der ethische Zug im Charakter — denn mit dem ausgeprägtesten ethischen Künstlertum kann man minderwertige Werke schaffen — sondern der Künstler muß damit auch eine äußerst prägnante Ausdrucksfähigkeit seiner Ideen verbinden.

Bei Kants Definition des Kunstwerks, die das erste Ergebnis aus den allgemeinen ästhetischen Ausführungen ist, hat der Begriff der Form eine meist irreführende Rolle gespielt. Es ist ganz unzutreffend, Kant als ausgesprochenen Anhänger des Mathematikers Euler und als Vorgänger Hanslicks hinzustellen. Auch hier übernimmt Kant eine Mittlerrolle zwischen Formal- und Inhaltsästhetik, wie Marschner[2] dies in seinem Artikel richtig erkannt hat. Anlaß zu dem Mißverständnis gab die ungebräuchliche Verwendung des Wortes „Form". Gewiß, Kant betont durchweg den Wert der Form, so bei der Musik die Komposition auf Kosten der Instrumen-

[1] C. 71.
[2] J. Marschner in Kant-Studien. 6. Jahrg.

tation[1]. Aber für Kant ist der Gegensatz von Form in unserm Sinne nicht Inhalt, sondern Materie. Diese ist an sich nichts und wird erst durch die Form, d. i. überhaupt die Möglichkeit, etwas als Kunstwerk aufzufassen, zum Kunstwerk. Materie kann nur passiven Genuß zur Folge haben, nicht Ideen, und „in aller schöner Kunst besteht das Wesentliche in der Form, die den Geist zu Ideen stimmt ... nicht in der Materie der Empfindungen"[2]. Der Inhalt eines Kunstwerks ist in der Form umschlossen und von ihr unzertrennlich. Hier kommen wir an eine Stelle, die mit dem zweiten Teil der teleologischen Urteilskraft eng zusammenhängt, eine Stelle, die durch ihren Einfluß auf Goethe besondere Bedeutung erlangt hat. Kants System zwingt ihn, Stellung zu nehmen, zu dem Problem der Zweckmäßigkeit, und daraus ergibt sich die Definition des Kunstwerks, als bedingt durch die innere Zweckmäßigkeit ohne Zweck, d. i. die vollkommene Harmonie von Form und Inhalt. „An einem Produkt der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form derselben von allem Zwang willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei ..."[3]. „Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle Pünktlichkeit in der Übereinkunft mit Regeln ... angetroffen wird, aber ohne Peinlichkeit, d. i. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe"[4]. Im engen Zusammenhang damit stehen die Sätze über die innere Zweckmäßigkeit: „Die objektive Zweckmäßigkeit ist entweder die äußere oder die innere, d. i. die Vollkommenheit des Gegenstandes". Ferner: „So kann nicht Regel und Vorschrift, sondern nur das, was bloß Natur im Subjekte ist, aber nicht unter Regeln oder Begriffe gefaßt werden kann, d. i. das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen, folglich das, worauf in Beziehung alle unsere Erkenntnisvermögen zusammenstimmend zu machen, der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck ist, jener ästhetischen, aber unbedingten Zweckmäßigkeit in der schönen Kunst zum subjektiven Richtmaß dienen"[5].

Überträgt man diese Sätze auf den Künstler, so erhalten wir die Definition des Genies, die als Krone seines Systems gelten kann: „Genie ist die subjektive Naturgabe, die der Kunst die Regeln gibt"[6], und „so besteht das Genie in dem glücklichen Verhältnisse, zu einem Begriffe Ideen aufzufinden, und andrerseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung als Begleitung eines Begriffs andern mitgeteilt werden kann"[7]. Wie treffend charakterisiert Kant hier die beiden Haupteigenschaften, die das künstlerische Genie besitzen muß.

Kant erkennt hierin für das Genie die Intuition an. Daneben fordert er die Ausbildung des Talents und des Geschmacks, ohne jedoch die Unterschiede zwischen dem Geschmack des Künstlers und dem des Betrachters weiter zu untersuchen: „Die Verarbeitung (des Stoffs) und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann"[8]. Ferner: „Es ist gar kein Gebrauch unserer Kräfte ... welcher, wenn jedes Subjekt immer gänzlich von der rohen Anlage seines Naturells anfangen sollte ... nicht in

---

[1] C. 42.
[2] C. 11 und 216.
[3] C. 179.
[4] C. 180.
[5] C. 242.
[6] C. 181.
[7] C. 198.
[8] C. 186.

fehlerhafte Versuche geraten würde, wenn nicht andere mit den ihrigen ihm vorgegangen wären, nicht um die Nachfolgenden zu bloßen Nachahmern zu machen, sondern durch ihr Verfahren andere auf die Spur zu bringen, um die Prinzipien in sich selbst zu suchen und so ihren eigenen, oft besseren Weg zu nehmen"[1]. Nachfolge will Kant erstreben, nicht Nachahmung, eine durchaus zu billigende Grundlage einer Kunstpädogogik[2]. Auch sonst weist Kant mehrfach auf das Lernbare in den Künsten hin: „Es gibt doch keine schöne Kunst, in der nicht etwas Mechanisches, das nach Regeln gefaßt werden kann, also etwas Schulgerechtes, die wesentlichste Bedingung der Kunst ausmachte"[3]. Und weiter: „In allen freien Künsten ist dennoch etwas Zwangsmäßiges oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich, ohne den der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben würde"[4]. Hier sei nochmals auf den Inhalt eines Kunstwerks als auf seinen Geist, und auf die Form als seinen Körper hingewiesen.

Weiter spricht Kant dann von der Vorbildung des Kunstkritikers: „Man hat ganz richtig bemerkt, es werde zur schönen Kunst in ihrer ganzen Vollkommenheit viel Wissenschaft, als z. B. Kenntnis alter Sprachen, Belesenheit von Autoren . . . Geschichte erfordert, diese historischen Wissenschaften, weil sie zur schönen Kunst die notwendige Vorbereitung und Grundlage ausmachen, zum Teil auch darunter die Kenntnis der Produkte der schönen Kunst begriffen werden"[5]. Es ist ganz unverständlich, wie man Kant den Vorwurf machen konnte, er ließe nur einfachste Kunst gelten und glaube nicht an die Kultur des Geschmacks[6]. Ganz im Gegenteil ist die Hauptwirkung der Kritik der Urteilskraft auf die zeitgenössische Literatur, die Anregung zu Ideen der ästhetischen Erziehung gewesen. Nur das Genie, das sein Talent ausbildet, kann das vollendete Kunstwerk schaffen. Intuition und Intellekt müssen in ihm vereinigt sein[7]. Diese innere Harmonie, dieses „glückliche Verhältnis", bezeichnet Kant mit dem Wort Spiel oder freies Spiel[8]. An und für sich enthält diese Bezeichnung nichts Aburteilendes. Kant spricht von den Erkenntniskräften, die ihr Spiel treiben, die durch eine Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, die sich in einem freien Spiel befinden[9]. „Alle Form der Gegenstände der Sinne ist entweder Gestalt oder Spiel; freie Kunst . . . ist ein Spiel, d. i. Beschäftigung, die sich für sich selber angenehm ist"[10]. Durchweg hat hier die Bezeichnung Spiel nicht die Bedeutung, die wir ihm heute beimessen[11], sondern sie steht für Gleichgewicht, für eine gewisse Ungebundenheit von Gesetzen, ein Übereinstimmen der Kräfte, wie es jede vollendete Kunst, sei es Klassizistik oder Romantik, verlangt. Späterhin haben u. a. Schiller und Nietzsche diesen Ausdruck von Kant übernommen.

Wir sind hiermit zu den speziell musikalischen Fragen gekommen, die bei Kant tatsächlich zu Schwierigkeiten führen. Hier hat die Persönlichkeit Kants auf das System hemmenden Einfluß gehabt. Georg Simmel hat seine Kant-Vorlesungen

---

[1] C. 138.
[2] C, 201.
[3] C. 186.
[4] C. 176.
[5] C. 177.
[6] Kretzschmar, a. a. O. S. 53.
[7] C. 198.
[8] C. 198.
[9] C. XXXI 28, 42, 179, 203.
[10] C. 175.
[11] Spiel in des Wortes heutiger Bezeichnung. C. 176 u. 223.

mit folgender Bemerkung eingeleitet: Gerade nur das Werk Kants ist die Persönlichkeit Kants, da er nur in ihm der ganz einzige und unverwechselbare ist, keineswegs aber in seinen sog. persönlichen Lebensverhältnissen, deren Qualitäten er mit unzähligen teilt, die also eigentlich das Unpersönliche am Menschen sind. Dies Urteil ist etwas zu scharf formuliert, denn Kant baute sein System selbstverständlich auf eigenen Erlebnissen und eigenen Ansichten auf, die gerade in der Kritik der Urteilskraft zum Ausdruck kommen. Die bisher übliche Überlieferung von Kants persönlichem Verhältnis zur Musik scheint allerdings stark gefärbt zu sein. Dank den Forschungen der letzten Zeit ist uns von Kants Lebensweise überhaupt ein ganz anderes Bild gegeben, als bisher. Die Beispiele, die immer herangezogen werden, um sein Mißvergnügen an der Musik zu bekunden, sind jedenfalls ganz ungeeignet, denn seine Abneigung gegen den Gesang der Gefangenen entspringt nur dem Widerwillen gegen die pietistische Geistesrichtung, unter der er als Knabe zu leiden hatte. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß Kant kein besonderes Verständnis für die Musik hatte. Seine Hauptinteressen waren naturwissenschaftliche, nicht künstlerische. Von den Künsten stand ihm die Dichtkunst, deren Stoff er sich durch Lesen aneignen konnte, am nächsten.

Daß er über die bildenden Künste so gut orientiert war, ist das Verdienst der hervorragenden Schriften Winckelmanns, auf denen Kant aufbauen konnte. Eine solche Schrift fehlte ihm auf dem Gebiet der Tonkunst, und ohne eine solche Stütze war er in seinen Ausführungen stark gehemmt, da seine eigenen Forschungen ihn nur teilweise unterstützen konnten.

Man kann beim musikalischen Hören drei Stadien unterscheiden, von denen Kant nur die erste Stufe — das rein passive Rauschempfinden — gekannt haben kann. Im zweiten Stadium, dem rein formalen, setzt man irrtümlich ausschließlich intellektuelle Kräfte ein, um den Geist des Kunstwerks zu erfassen, während man in Wirklichkeit damit höchstens den technischen Aufbau verstehen kann. Das dritte Stadium bringt erst die Vereinigung von formalem und inhaltlichem Hören, die Synthese aus Form und Materie, das Erfassen des eigentlichen künstlerischen Inhalts, eine Erkenntnis, wie sie Kant gemäß seinem System vorgeschwebt hat, die er aber selber nicht praktisch nachempfinden konnte, jedenfalls nicht in der Musik. Er ist im Grunde nicht fähig, den Reiz und die Rührung bei musikalischem Hören auszuschalten, daher ist die Tonkunst für ihn nicht interesselos, also ästhetisch in dieser Hinsicht geringer zu bewerten, als die übrigen Künste.

Zu zwei musikalischen Fragen, die eng zusammenhängen, hat Kant im wesentlichen in seiner Kritik der Urteilskraft Stellung genommen. Es sind die Probleme, die noch heute im Mittelpunkt jeder musikästhetischen Diskussion stehen: Hat die Musik eine Bedeutung und ist die Musik als Symbol für irgend etwas Bestimmtes, Reales anzusehen? Der erste Punkt beschäftigt sich also mit den Fragen nach Wert und Unwert von musikalischer Form und Inhalt. Den prinzipiellen ästhetischen Standpunkt Kants zu dieser Frage haben wir oben schon dargelegt, und es ist klar, daß Kant auch für die Musik von seiner Auffassung nicht abweicht. Was er nun als Form und Inhalt in der Musik angesehen hat, ist nicht ganz klar. Nach den Kollegnotizen, die allerdings nicht ganz zuverlässig sind, bestehen hier Widersprüche. Einmal nimmt er die Harmonie als Form, die Melodie nur als Materie der Empfin-

dung. An einer andern Stelle wird genau das Gegenteil zitiert[1]. Im Grund entspringt beides einer formalen Auffassung, denn beide Eigenschaften, Melodie und Harmonie, gehören zur Form der Musik. Es ist dies eine Ansicht, der Kant, wie wir gleich in seiner Stellung zur Affektenlehre sehen werden, oftmals selber widerspricht. Trotzdem sind auch in diesem Zusammenhang zwei Stellen wichtig, die Kants Beobachtungen selbst vom formalen Gesichtspunkte aus als gültig und überzeugend bezeichnen lassen.

Zuerst sind es seine Bemerkungen über das Mathematische in der Musik. Seine einleitenden anatomischen Anmerkungen wirken auf uns psychologisch und physiologisch besser Geschulte, entsprechend den Anschauungen der Zeit, etwas primitiv[2]. Die mathematischen Theorien Eulers, mit denen Kant sich auch sonst eingehend beschäftigt hat, lehnt er für die Musik ab, weil sie seinen ästhetischen Prinzipien direkt widersprechen[4]. Wäre er reiner Formalist, so würde er mit Euler übereinstimmend, schon einem einzelnen Tone Schönheiten zuerkennen[4]. Nach Kant fällt diese Empfindung ausdrücklich in das Gebiet des Angenehmen, weil mangels einer Form im Kantischen Sinne noch keine Reflexion daraus entspringen kann. „Für die Kunst selbst, an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicher nicht den mindesten Anteil, sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung"[5]. Kant lehnt auch alles steif Regelmäßige in der Kunst als geschmackswidrig ab, weil es der mathematischen Regelmäßigkeit gleichkommt und mit dem Verstand erfaßt wird[6]. Daraus folgert Kant etwas paradox, daß man z. B. den Gesang der Vögel höher als den des Menschen schätzen müsse, der leichter manieriert und konventionell würde[7]. Nur wo das Mathematische mit dem Begriff Form als conditio sine qua non bei jedem musikalischen Kunsteindruck gleichzusetzen ist, erkennt Kant seine Gültigkeit an. Diese Identität von „Mathematisch" und von „Form" (im erweiterten Kantischen Sinne) ist die Erklärung für den Satz, daß das ästhetische Wohlgefallen allein an der mathematischen Form eines Stückes hänge. Einige Schwierigkeit bereitet die Erklärung folgender Bemerkung, die im Gegensatz hierzu steht, das nämlich ein ästhetisches Genießen nur bei reinen Farben und Tönen möglich sei[8]. Dieser Satz enthält nun wiederum eine Konzession an das Eulersche Prinzip, nach dem einfache Töne schon formale Qualitäten haben, und sich ästhetische Reflexionen an ihnen feststellen lassen. Wie merkwürdig im Gegensatz dazu steht die Auffassung, daß die Wirkung eines einzelnen Tones auf einem Instrument — der gewiß als Empfindung rein sein kann — gerade nach Kant in das Gebiet des Angenehmen fällt, daher ästhetisch nicht als schön bewertet werden kann[9]. Hier handelt es sich aber nur um eine unbedeutende Nebenbemerkung, aus der Kant keine weiteren Folgerungen zieht.

Wichtiger sind für uns folgende Sätze, nach denen Kant zwei Arten von Schönheiten am Kunstwerk unterscheidet, die „pulchritudo vaga" und die „adhaerens",

---

[1] O. Schlapp, a. a. O. S. 84.
[2] C. 222 f.
[3] Kant glaubt an ein mathematisches Erfassen der Musik nur in früheren Entwicklungsepochen, eine Hypothese, die Ähnliches enthält wie die von Stumpf, der das Vorherrschen des Oktaven- und Quintenintervalls bei primitiven Völkern nachgewiesen hat (S. XL).
[4] C. 40 f., 211.
[5] C. 220.
[6] C. 70 f.
[7] C. 172.
[8] C. 40.
[9] C. 19.

von denen er die erstere höher schätzt, da sie keine Begriffe voraussetze; denn „die freie Schönheit ist die höchste“[1]. Wir hatten schon im Anfang die wichtigsten Eigenschaften eines Kunstwerks erwähnt, darunter die Begriffslosigkeit. Diese Eigenschaft besitzt die Musik, die unrealste Kunst, im höchsten Grade. Die Abwehr des Begriffs im Kunstwerk richtet sich gegen einen zu starken intellektuellen Einschlag, bedeutet aber keineswegs die Forderung der Inhaltslosigkeit. Kant nennt das Urteil rein bei der Bewertung freier, begriffsloser Schönheiten, daher schätzt er in der Musik Phantasien ohne Thema am höchsten[2], während er Phantasien mit Thema niedriger bewertet, und die Tafelmusik, die gar einen äußeren Zweck verfolgt, verurteilt. Kant erkennt das Fehlen eines äußeren Zwanges als Vorzug an, so sehr er eine innere Zweckmäßigkeit des Kunstwerks fordert. „Das, womit die Einbildungskraft ungesucht und zweckmäßig spielen kann, ist uns jederzeit neu, und man wird seines Anblickes nie überdrüssig“[3]. Kant bejaht damit den Inhalt der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik, die er gerade darum höher einschätzt, weil sie begriffslos ist. „Die Musik führt von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die Betrachtung der bildenden Künste von bestimmten Ideen zu Empfindungen“[4]. Diese Bemerkung, die wie eine Reminiszenz an Leibniz klingt, besagt, daß das musikalische Urteil dem logischen Urteil ferner steht, als das in den anderen Künsten. Es soll damit aber kein Werturteil ausgesprochen werden.

Bis hierher hat Kant die Musik durchaus nach Maßstäben bewertet, die wir anerkennen dürfen. Das mathematisch-formale Problem in der Musik hat er unserer Auffassung gemäß behandelt. Nun kommen wir allerdings zu Thesen, deren Erklärung mir in Übereinstimmung mit Kants sonstigen Ansichten unmöglich scheint. Es liegt zum Teil an der ungenauen Verwendung mehrerer Ausdrücke, wie Gemüt, Gedächtnis und anderer. Schwerwiegender ist jedoch die Überzeugung, daß Kant hier über sein eigenes Musikstadium des nur empfindungsmäßigen Hörens nicht herausgekommen ist. Er bezeichnet die Musik als ein Spiel der Empfindungen[5]. Nicht das Wort Spiel enthält hier das Abfällige, sondern, daß Kant bei der Wirkung der Musik nur an ein Spiel der Empfindungen denkt, und Empfindungen haben nach ihm keinen Kulturwert. Seine Ausführungen scheinen an dieser Stelle mehrfach unklar. Einmal soll die Musik ästhetische Ideen rege machen, dann würde sie Kulturwert im Kantischen Sinne, d. h. Steigerung der Erkenntniskräfte besitzen. An anderer Stelle nimmt er der Musik sogar den ästhetischen Wert, den sie auch nur dem Gemüt verschafft[6], fährt dann aber fort, „man solle daneben auch die Erweiterung der Vermögen, die in der Urteilskraft zum Erkenntnisse zusammenkommen, zum Maßstabe nehmen. Es liegen hier unleugbar bei der Verwendung der Ausdrücke „Gemüt“ und „ästhetische Ideen“ Unklarheiten vor, ob sie nämlich auf die Erweiterung der Verstandeskräfte allein — dann würde sein Urteil über die Musik zum Teil stimmen — oder die des Gemüts schlechthin angewendet werden sollen; das würde dann mit seinen andern Thesen nicht übereinstimmen. E. Cassirer hat in seiner Biographie verfolgt, wie die Kantische Terminologie sich allmählich entsprechend dem gangen

[1] C. 48.

[2] C. 49. Kretzschmar zitiert die Stelle unrichtig und folgert unzutreffende Schlüsse, ebenso Maecklenburg a. a. O. S. 209.

[3] C. 72.

[4] C. 221.

[5] C. 211.

[6] C. 218, 224.

kritischen System entwickelt hat. Ein solches Schwanken in der Benutzung eines Wortes haben wir hier in der Verwendung des Wortes Gemüt vor uns. Es ist jedenfalls an dieser Stelle unklar, wie man dieses Wort auslegen soll. Will es Kant im heutigen Sinne gebrauchen, so müßten wir allerdings über ihn hinausgehen, denn gerade die Fähigkeit, das Gemütsvermögen zu erweitern, wird der Musik nicht abzusprechen sein. Ein Marschrhythmus z. B. wird energisierend wirken, ein schön geschwungener Melodiebogen erhebend. Natürlich ist eine solche Wirkung, wie bei jeder Kunst, nur bei geeigneten Hörern möglich, bei denen diese Vermögen schon im Keim vorhanden sind. „Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat“[1].

Daß Kant allerdings an diesem Punkt Gemüt in unserm Sinne verstanden haben will, könnte man noch durch eine andere Stelle belegen, an der er das musikalische Gedächtnis belastend nennt: „Die Eindrücke der Musik erlöschen entweder gänzlich oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie eher lästig, als angenehm“[2]. Diese Stelle verursacht durch die ungenaue Fassung des Begriffs Gedächtnis wiederum Unklarheiten, denn kurz vorher heißt es: „Eine Komposition soll, um einen ästhetischen Eindruck hervorzurufen, durch ein Thema zusammengehalten werden“[3]. Dieses muß dann notwendigerweise wiederholt werden, soll sich dem Gedächtnis einprägen, und wirkt dabei z. B. in einer guten Symphoniedurchführung durchaus nicht lästig. Aber auf diesen Widerspruch kommt es hier weniger an, als auf das Urteil, daß bei der Musik als Nachwirkung gerade das Gedächtnis in Aktion tritt. Dieses ist aber nur reproduzierend, nicht schöpferisch, läßt keine Entwicklung zu, ist daher nach Kant für unseren Verstand und somit auch für unsere ästhetische Urteilskraft, die aus Verstand und Einbildungskraft besteht, bedeutungslos, im Gegensatz zur Dichtkunst. Eine Klärung dieser Stelle, in der Kant im Gegensatz zu seinen sonstigen Ausführungen, die Musik aus dem ästhetischen Gebiet nahezu ausweist, müßte an eine Deutung des Begriffs der ästhetischen Ideen gehen.

Weitaus am wichtigsten scheint mir für Kants Musikauffassung seine Stellung zur Affektenlehre. Zuerst ein paar einleitende Sätze: „Das Tonspiel ... ist ein Wechsel, ein Spiel der Empfindungen, deren jede ihre Beziehung auf Affekt, aber ohne den Grad eines Affektes hat, und ästhetische Ideen rege macht“[4] — eine Stelle, die wir schon teilweise besprochen haben. Kant erkennt hiermit die Affektenlehre an und bejaht ihren Wert, indem er den Affekten ästhetische Ideen entsprechen läßt. Nebenher kann man daraus Kants Stellung zu dem Problem entnehmen, ob die Wirkung der Künste auf wahren oder Schein-Gefühlen beruht. Kant schließt sich der letzteren Auffassung an. Im Sinne seiner Zeit, für uns allerdings etwas primitiver als oben, finden wir seine Ideen über die Affektenlehre im folgenden: „Nicht die Beurteilung der Harmonie der Töne ..., sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, mit einem Wort, das Gefühl der Gesundheit ... machen das Vergnügen aus, welches man daran findet“[5]. Dann ähnlich, wie schon oben: „In der Musik geht ... das Spiel von der Empfindung des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte für Affekte), von diesem alsdann wieder zurück, aber mit vereinten Kräften, auf den

[1] C. 185.
[2] C. 221.
[3] C. 219.
[4] C. 223 f.
[5] C. 214 f.

Körper“[1]. Hier haben wir schon den ganzen komplizierten Vorgang. Die Musik wirkt zuerst direkt auf unsere Sinne, unsere Empfindungen. Von diesen schließen wir auf den künstlerischen Gehalt des Kunstwerks — das ist Reflexion oder Erregung ästhetischer Ideen — und nunmehr wirkt das Kunstwerk doppelt auf uns, sowohl direkt auf unsere Sinne, wie indirekt durch die Reflexion auf unsern Verstand.

Am ausführlichsten geht folgende Stelle über die Eindrücke der Musik darauf ein: „Der Reiz derselben, der sich so allgemein mitteilen läßt, scheint darauf zu beruhen, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhang einen Ton hat, der dem Sinn derselben angemessen ist, daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Sprechenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Ton ausgedrückt wird, und daß so, wie die Modulation gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdruck, nämlich als Sprache der Affekten ausübe, und so nach dem Gesetz der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile“[2].

Kant legt hiermit nieder, was ihm als objektiver Teil im musikalischen Urteil erscheint, und bekennt sich in seinen Ausführungen vollkommen zur Affektenlehre. An diesen Stand der Lehre läßt sich allerdings gleich eine Kritik knüpfen. Gewiß können den verschiedenen musikalischen Motiven aus der Sprachmelodie abgeleitete Bedeutungen zukommen, diese sind aber nie eindeutig, denn die Melodie richtet sich erst nach dem Ausdruck, den wir dem Motiv geben, und der Ausdruck richtet sich nach den Intentionen der Komponisten. Das Motiv ist also nicht der Inhalt, sondern wir müssen auf die dahinterliegende Persönlichkeit zurückgreifen, die die Fähigkeit besitzen muß, durch das Kunstwerk die eigenen, nunmehr objektiven Ideen auf den Hörer zu übertragen.

Solange wir allerdings keine bessere Lösung haben, müssen auch wir in der Praxis die Affektenlehre anwenden. Gibt es aber nicht zu denken, daß ein Mann wie Kant, der unfähig ist, den höchsten Sinn der Musik zu begreifen, Anhänger der Affektenlehre ist?

Fassen wir noch einmal die Ergebnisse unserer Ausführungen zusammen.

Durchaus gültig sind Kants allgemeine ästhetische Ausführungen, die als Grundlage einer Kunstlehre benutzt werden sollten. Man darf Kants Ansichten nur nicht als ein vollständiges System der Ästhetik ansehen.

Aus den speziell musikalischen Sätzen folgt:

1. Kant erkennt gemäß seiner allgemeinen Lehre auch für die Musik die Bedingung der Harmonie von Form und Inhalt an, er bejaht auch für die Musik das Vorhandensein eines künstlerischen Inhalts.
2. Dieser künstlerische Inhalt besitzt allerdings entsprechend seinem persönlichen Musikverständnis, nicht Kulturwert, da er nur in Empfindungen besteht. Diese Stelle bedarf noch einer besonderen Kritik, die sich mit der Klärung des Begriffs der „ästhetischen Ideen“ abzugeben hätte.
3. Kant ist nicht Formalist, sondern ausgesprochener Anhänger der sogenannten Affektenlehre.

[1] C. 215. [2] C. 218f.

Auf Grund dieser Ausführungen kommen wir zu einer wesentlich anderen Einschätzung Kants als bisher. Wir haben bewiesen, daß Kant ausgesprochener Anhänger der Affektenlehre ist, jener Lehre, die heute als musikalische Hermeneutik zwar vielfach benutzt, aber doch nur als Notbehelf betrachtet wird. Mehr als in diesen speziell musikalischen Thesen, liegt die Bedeutung Kants auf ästhetischem Gebiet in der Aufstellung einer Reihe von Definitionen und Gesetzen, deren Ergebnisse noch heute Gültigkeit haben und die mir als Grundlage geeignet scheinen, um von der unfruchtbaren psychologischen Ästhetik endlich auf brauchbarere Wege zu kommen.

Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik

Von

Egon Wellesz, Wien

Wenn über ein Kapitel der abendländischen Musik gearbeitet wird, so kann der Autor mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß dem Leser die geschichtlichen und kulturellen Grundlagen, in deren Rahmen sich die Musik entwickelt hat, bekannt sind.

Anders bei der orientalischen und byzantinischen Musik, ja noch mehr bei letzterer, über deren kulturelle Bedingungen wohl nur die Wenigsten unterrichtet sind. Und doch scheint mir eine gewisse Einbeziehung dieser, nur mittelbar mit dem eigentlichen Thema zusammenhängenden Probleme notwendig, um die richtige Einstellung zur Musik selbst zu erlangen. Es seien daher im Nachstehenden diese kulturellen Grundlagen der byzantinischen Musik kurz skizziert, um zu zeigen, wie eng verknüpft diese mit der geistigen Struktur ihrer Epoche war. Anschließend daran sei das über die kirchlichen Dichtungen Wissenswerte in knappen Zügen mitgeteilt.

I. Allgemeines

Überblickt man die Geschichte des byzantinischen Reiches, so gewinnt man den Eindruck, als ob seine Existenz nichts anderes gewesen sei, als ein atemloses Ringen um den Bestand, bei dem kein Raum gewesen wäre für die innere Entfaltung. Daß dem nicht so ist, bezeugt die reiche innere Kultur des Reiches. Aber auch, rein nach den geschichtlichen Tatsachen betrachtet, trifft es nicht zu, in der Geschichte eines mehr als tausend Jahre bestehenden Reiches, die allmähliche Geschichte eines Niederganges zu erblicken, wie es durch Gibbons Darstellung Sitte wurde. Die unendlichen Kämpfe werden verständlich, wenn man bedenkt, daß es sich um ein Reich handelt, das den Schlüssel zweier Kontinente bildete.

Das byzantinische Reich, aus den verschiedenartigsten Ländern und Völkern bestehend, hatte Jahrhunderte lang den Ansturm der durch die religiöse Idee des Islam geeinten arabischen und osmanischen Stämme auszuhalten, gleichzeitig den Druck der durch nomadische Horden vorwärts getriebenen Bulgaren und Petschenegen. In späterer Zeit kamen noch religiöse und diplomatische Gegensätze mit dem Abendlande und der

Ansturm der durch die religiöse Idee der Kreuzzüge geeinten westlichen Reiche hinzu, die in der anatolischen Kirche einen fast noch gefährlicheren Gegner erblickten als im Islam. Aber trotz des vierten Kreuzzuges, trotz der Errichtung des lateinischen Kaisertums konnten sich Trümmer des Reiches in den Provinzen von Nikäa, Trapezunt und Epirus bewahren, wo kunstfreundliche Hofhaltungen, den italienischen Fürstenhöfen der Renaissance vergleichbar, entstanden; und sechzig Jahre später nahm Michael Paläologos den Kaiserthron in Byzanz wieder ein. Kein Wunder aber, daß Byzanz endlich dem übermächtigen Ansturm der Türken erlag, wo das Abendland, die große asiatische Gefahr verkennend, sich jeder Hilfe enthielt und dadurch eine Bedrohung der westlichen Kultur schuf, die erst unter den Mauern Wiens gebrochen wurde.

Aus der Geschichte von Byzanz ergibt sich aber auch, daß die Hauptstadt in kultureller und speziell in künstlerischer Beziehung nicht eine produktive, sondern eine rezeptive Rolle spielen konnte. Hier sammelten sich die verschiedensten, nur lose verbundenen Kräfte, die durch den ringsum von außen auf sie wirkenden Druck zusammengehalten wurden. Je nach dem Wechsel der Dynastien und der äußeren Verhältnisse war bald die eine, bald die andere Provinz bevorzugt und gab dem Gesamtkomplex Byzanz die kulturelle Prägung. Daraus erledigt sich von selbst die Vorstellung, die Kultur des Reiches sei eine starre gewesen. Die hellenistische Unterschicht wurde immer von neuem mit den verschiedenartigsten Einflüssen aus dem Hinterlande Kleinasiens durchsetzt; slavische, ja selbst barbarische traten hinzu und erzeugten eine Kultur von großer Buntheit.

Fast alle Rassen des östlichen Europa waren in den Provinzen des Reiches vertreten: die lateinische und die germanische, die arabische (in Sizilien, Kreta und im Orient), die armenische (im Bagratidenreich), die türkisch-uralische (durch die Wolgabulgaren, Petschenegen, Chazaren und Magyaren), die slavische (durch Russen, Donaubulgaren, Serben und Kroaten). Die lateinische Rasse war in den Balkan-Walachen vertreten, die arabische durch getaufte Kriegsgefangene, die armenische durch Kolonisten in der Provinz Thrakien, Makedonien und Anatolien, die türkische in den Kolonien von Wardar und Ochrida.

In Konstantinopel, als der Reichshauptstadt, trafen sich alle diese Kulturen, hatten aber häufig die ursprüngliche Kraft und Frische, wie man sie in den Provinzhauptstädten antreffen konnte, eingebüßt. Nie hat aber Konstantinopel versucht, die Rolle einer eigenschöpferischen Zentrale zu spielen, wie Rom in der Zeit der Konsuln, das seine Kultur den andern Provinzen aufzwang.

Man würde das Wesen der byzantinischen Regierung verkennen, wenn man annehmen wollte, das sei jemals Absicht der Kaiser gewesen. Sie haben vielmehr in der klügsten Weise die kulturelle Selbständigkeit der einzelnen Provinzen bewahrt, und dadurch dem Reiche stets neue, unverbrauchte Kräfte zugeführt. Konstantinopel — und das muß bei der Beurteilung der Kirchenmusik genau beachtet werden — war nicht der Mittelpunkt der Kultur, sondern der Zivilisation des Romäerreiches. Luxus und Reichtum entfalteten sich hier zu höchster Blüte. Der Sitz der Regierung erforderte einen Stab von Beamten, eine Anzahl repräsentativer Gebäude und Paläste, welche der Stadt ihr besonderes Gepräge gaben. Der Mittelpunkt einer Kultur in gewissem Sinne wurde Konstantinopel erst zu einer Zeit, als die Provinz-

hauptstädte Antiochia, Jerusalem, Alexandria und Karthago in die Hände der Mohammedaner gefallen waren.

Die große Bedeutung Konstantinopels lag also nicht darin, daß es abendländische „reichsrömische" Kunst und Kultur, oder wie man später meinte, auf eigenem Boden entstandene, byzantinische, dem Osten vermittelte, sondern daß es einer der Durchgänge und Stapelplätze war, auf dem orientalischer Einfluß seinen Weg nach dem Abendlande nahm, und von hier, mit Zusätzen antiker Kultur vermischt, zu den Barbaren im Norden und Osten kam und dort Großes schuf, während der direkte Weg nach dem Westen weniger von Byzanz ausging, als auf dem Wege des mittelländischen Meeres von Pergamum, Ephesus, Damaskus, Antiochia (mit dem Hinterland Edessa, Amida, Nisibis), Jerusalem und Alexandria. Ein dritter Weg führt mit Umgehung des byzantinischen Reiches nordöstlich des schwarzen Meeres über den Kaukasus nach den Donauländern. (Eine Entwicklungsgeschichte der Kirchenmusik des Ostens wird mit diesen Tatsachen zu rechnen haben.)

Für den Westen, d. h. für Italien, Frankreich, Spanien, welche durch die Küstenstädte mit dem byzantinischen Reiche in Berührung kamen, bedeutete es eine stete Zufuhr neuer Kräfte, eine Belebung der herrschenden Kultur. Für den unkultivierten Norden und Osten bedeutete es aber viel mehr. Byzanz spielte in noch höherem Maße die Rolle für das Slaventum, wie Rom für das Germanentum. Unter seinem Einfluß wurden die wilden Horden der Slaven, Bulgaren, Walachen, Magyaren, Petschenegen und Chazaren bezwungen und aus dem Chaos, das die Wogen der Völkerwanderung auf den Balkan geworfen hatten, formte sich Kroatien und Montenegro, Serbien und Bulgarien, Rumänien, Ungarn und das europäische Rußland. Aus der Berührung mit Byzanz schöpften die bulgarischen und russischen Fürsten die Staatsidee, die Formen der Kirche und des Kults.

Die höchste Macht des Staates war in der Person des Herrschers vereinigt, der gleich den Zäsaren in Rom den Titel Imperator und nach der Trennung des östlichen Reiches und der Hellenisierung der Amtssprache den Titel Basileus führte. Nebst der höchsten legislativen und militärischen Gewalt war er auch Träger der höchsten kirchlichen Autorität, der Stellvertreter Gottes auf Erden, der apostelgleiche Fürst: Isapostolos. Um seine mannigfachen Befugnisse zu regeln, mußte ein genaues Hofzeremoniell sich bilden, dessen Darstellung vom Kaiser Konstantin Porphyrogennetes stammt. Für die Musikgeschichte von Bedeutung sind darin die Akklamationen, die dem Kaiser bei den verschiedensten Gelegenheiten dargebracht wurden. Es sind kurze Gedichte, die eigens zu bestimmten Gelegenheiten gedichtet und komponiert wurden. Sie haben stereotype Wendungen, die allenthalben wiederkehren.

Anläßlich einer großen Prozession unter Nikephoros II. sang man[1]: „Siehe der Morgenstern kommt und verdunkelt durch seinen Schein die Strahlen der Sonne. Der bleiche Tod der Sarazenen, Nikephoros der Herrscher erscheint." Bei der Gefangennahme eines Emirs, der im Triumph ins Hippodrom gebracht wurde, sang man: „Lob sei Gott, der sie vernichtet hat, die Leugner der Dreieinigkeit"[2]. Dann stimmte der ganze Chor an: „Durch Gottes Gericht sind die Feinde in den Staub

[1] Gelzer, Byzantinische Kulturgeschichte, 1909. S. 35.
[2] Neumann, Die Weltstellung des byzantinischen Reiches. S. 24.

gesunken." Nach dem Ende des politischen Einflusses der Blauen und Grünen begrüßten beide Parteien in respondierender Weise unter Leitung ihrer Meloden den Kaiser, wenn er in den Zirkus kam. Die gleichen Akklamationen wurden bei der Audienz, beim Bankett und in der Kirche ausgeführt.

Die umfangreichsten Akklamationen geschahen zu Weihnachten, wenn der Kaiser aus seinen Gemächern in die volle Versammlung kam. Man sang dabei, während er die heiligen Bilder anbetete, die Akklamation, die nach dem ersten Worte der Dichtung Polychronion hieß.

Πολυχρόνιον ποιήσαι ὁ θεὸς τὴν θεο πρόβλεπον, θεόστεπτον. καὶ θεοφρούρητον, κραταίαν καὶ ἁγίαν βασιλείαν σᾶς εἰς πολλὰ ἔτη. (Lange Zeit möge Gott deine Herrschaft erhalten, göttlich geordnet, gekrönt und beschützt, mächtig und heilig, für viele Jahre!)[1].

Während der Liturgie, nach den Troparien, wünschten wieder alle dem Kaiser langes Leben während er in die Kirche trat, um das Antidoron, das heilige Brot, zu empfangen. Später bestieg der Kaiser den Thron und es wurden ihm ähnliche Akklamationen dargebracht, diesmal mit instrumentaler Begleitung und mit Zwischenspielen. Nach dem Gesang spielten die Instrumente so lange, bis der Kaiser mit einem Taschentuche das Zeichen zum Aufhören gab. Bei der kaiserlichen Tafel folgten ähnliche Zeremonien, wobei man nach dem Polychronion das berühmte Kontakion des Romanos „Ἡ παρθένος σήμερον" sang[2].

In einigen Manuskripten, die Akklamationen bringen, finden sich auch andre Arten der Polychronien, z. B.: Πολλὰ τὰ ἔτη τῶν βασιλέων· Ἰωάννου τοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέως καὶ αὐτοκράτορος Ῥωμαίων τοῦ Παλαιολόγου. καὶ Μαρίας τῆς εὐσεβεστάτης Αὐγούστης πολλὰ τὰ ἔτη. Ἰώσεφ τοῦ ἁγιωτάτου καὶ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου πολλὰ τὰ ἔτη.

Die Akklamationen bildeten auch einen ständigen Teil der gewöhnlichen Liturgie. Sie heißen in diesem Falle εὐφήμησις, und haben sich in dieser Form bis zur Gegenwart erhalten. Ein leider sehr beschädigtes Blatt mit einer Euphemesis enthält der Codex theol. graec. 6 (13. Jahrh.) der Hofbibliothek in Wien. [ἐ]ν ὠδαῖς ἀσμάτων εὐφημήσωμεν πάντες οἱ πιστοὶ τοὺς ἀθλοφόρους τεσσεράκοντα μαρτύρας μέλποντες; χαίρετε ἀθλοφόροι τοῦ Χριστοῦ. usw.

Nach dem Fall von Konstantinopel gebraucht man sie zur Begrüßung kirchlicher Obrigkeiten, gegenwärtig aber nur mehr bei Besuchen eines Erzbischofs im Kloster.

II. Die Grundlagen der byzantinischen Kunst

Vergleicht man die von einer gemeinsamen Kultur hervorgerufenen Entwicklungen der einzelnen Zweige der Kunst miteinander, dann ergeben sich stets bemerkenswerte Parallelen der Art und Weise, wie sich jede der Künste zu den auf sie einströmenden Einflüssen verhält, so daß man, die Besonderheiten der Technik jedes Kunstzweiges abgerechnet, Analogieschlüsse von der einen Kunst auf die andere machen kann, um Ergebnisse, die noch nicht aus ihr selbst, sondern nur aus größeren Zusammenhängen erklärbar sind, erfassen zu können.

---

[1] Tillyard, On Byzantine Acclamations. The Annual of the British School at Athens. 1911-12, S. 240.

[2] Codinus Curopalates, De officiis. S. 77 ff. ed. Bonn.

Dies ist bei den Zweigen der christlichen Kunst, der bildenden Kunst, Literatur und Musik der Fall, die alle im Dienste der Liturgie stehen und nur im Zusammenhange mit dieser Geltung haben, daher auch nur aus dem Zusammenhang mit ihr verstanden werden können. Sie alle gehören untrennbarer, als man es bis jetzt infolge der mangelnden Kenntnis der frühchristlichen Musik ahnen konnte, zusammen; unterliegen den gleichen Schicksalen und Wandlungen. Daher können sichere Resultate der einen Kunst dort helfen, wo bei der anderen Verbindungsketten verloren gegangen oder noch nicht klargelegt sind. Am meisten Anleihen werden bei der bildenden Kunst gemacht werden müssen, weil erstens dort das größte und am leichtesten zugängliche Material vorliegt, zweitens durch die Arbeiten von Kondakoff, Diehl und besonders Strzygowski die Bedeutung des Orients für die christliche Kunst auf diesem Gebiet am meisten klargelegt worden ist.

Die Anfänge der Ausbreitung des Christentums finden in jenen palestinensischen Gebieten statt, wo sich die heimische aramäische Kultur des offnen Landes mit dem Hellenismus der Städte mischte, und überdies römische Garnisonen und Verwaltungsbeamte das Lateinische als Amtssprache eingeführt hatten. Bei seinem ersten Auftreten ist das Christentum nicht kunstfreundlich, weil es in den Äußerungen der bildenden Kunst, der Literatur und Musik Bestandteile des Paganismus sah, den es verabscheute. Einen geringen Gebrauch von der Kunst mußte es aber doch machen, denn es galt Stätten für den Gottesdienst und die Begräbnisse zu schaffen und auszuschmücken, eine Poesie hervorzubringen, die der Verherrlichung der neuen Religion dienen sollte, und eine Musik, um dem Vortrag dieser Poesien vor weiteren Kreisen Gehör und werbende Kraft zu verleihen. Das wird anders, seitdem im 4. Jahrhundert das Christentum zur Staatsreligion erhoben war. Eine lebhafte künstlerische Tätigkeit war die Folge davon und überall sammelte man sich, um den Sieg der Kirche zu feiern.

In dieser Zeit beginnt sich in der christlichen Kunst eine neue Strömung bemerkbar zu machen, die orientalische, deren Wurzeln nach Mesopotamien und Persien hinleiten; in ihr spiegelt sich der ständige Kampf zwischen Orient und Okzident wieder.

Unter der Herrschaft der Seleukiden war Persien hellenisiert worden und dieser Prozeß dauerte auch unter den Arsakiden weiter und wirkte zersetzend auf die persische Kunst und von da aus noch weiter nach Süden und Osten bis nach Indien und China. Aber unter den Sassaniden begann sich eine nationale Renaissance vorzubereiten, und es entstand eine eigene Kunst, deren Mittelpunkt Mesopotamien bildete, wo die großen Städte Babylon, Seleukia, Ktesiphon und später Bagdad standen. Die Sassanidenkunst hielt nicht nur passiv ein weiteres Eindringen des Hellenismus auf, sondern wurde durch ihre schöpferische Kraft, ihren inneren Reichtum ein gefährlicher Feind der griechisch-römischen und drängte sie immer mehr zurück.

Unter Führung des persischen Elements breitete sich die orientalische Kunst gegen Syrien, Ägypten und Kleinasien aus. In Ägypten erwachte die alte Kultur, die sich durch alle politischen Revolutionen gehalten hatte, zu neuem Leben. In Syrien gewannen die alten semitischen Traditionen die Oberhand und ein gleiches geschah im nördlichen Mesopotamien, wo sich die großen Zentren Edessa, Amida und Nisibis befanden.

Byzanz, durch den Willen Konstantins des Großen aus dem Boden gezaubert, saugt die Bewegungen ein, die von Jerusalem, Syrien, Mesopotamien, Armenien und Kappadokien ausgehen und wird in diesem Sinne die Nachfolgerin Roms. Eine scheinbar schöpferische Rolle spielt die Hauptstadt nur gegenüber dem Balkan; doch hat es auch hier in der Spätzeit Wege gegeben, auf denen altchristlich-orientalische Kunst, ohne Byzanz zu berühren, zu den Südslawen dringen konnte: es ist dies der Weg über die Klöster des Berges Athos.

Mit dem Aufkommen des Islam entwickelt sich im Orient, wieder von Persien ausgehend, ein neuerlicher künstlerischer Aufschwung, der sich mit dem allmählichen Anwachsen des muhammedanischen Reiches bis tief nach Syrien, Ägypten, Afrika, Sizilien, Unteritalien und Spanien fühlbar macht, vielfach die christliche Kultur vernichtend. Im 9. Jahrhundert entsteht in Bagdad eine Rivalin für Konstantinopel. Hier sucht man alle Pracht und allen Luxus zu vereinen, und diese Kunstblüte blieb nicht ohne Einfluß auf das byzantinische Reich. Armenische, persische und arabische Kunstelemente strömen unaufhörlich hinzu und verändern das Bild der byzantinischen Kultur. Wenn man einen byzantinischen Kodex aus dem 10. Jahrhundert durchblättert, wird man in den Randleisten und Miniaturen unschwer orientalischen Einfluß entdecken: in den einzelnen Motiven, welche persischen Vorbildern entnommen sind, in den Fisch-Vogel-Initialen, die aus Armenien stammen und über Byzanz eine Verbreitung bis ins Fränkische und nach Irland gefunden haben. In den merowingischen Handschriften finden sich die gleichen Fisch-Vogel-Ornamente, wie in den armenischen und koptischen. Syrische Kaufleute, die von ihrer Heimat seit altersher Beziehungen zu Marseille unterhielten, haben von hier rhoneaufwärts einerseits gegen den Rhein, anderseits gegen die Saone und Mosel orientalische Kultur verpflanzt, was man aus bisher unerklärlichen Symptomen bemerken kann, die sich auf diese Weise einer Lösung zuführen lassen. All dies wäre bei einer bisher auf rein abendländischer Grundlage aufgefaßten Darstellung des gregorianischen Chorals oder den Anfängen des geistlichen Dramas zu berücksichtigen.

III. Die byzantinische Messe.

Die unter Alexander dem Großen erfolgte Hellenisierung des Orients war auch in religiöser Beziehung bedeutungsvoll. So wie sich kulturell eine wechselseitige Durchdringung des Griechentums mit dem Orient vollzog, trat auch eine Religionsmischung ein. Durch das Griechentum werden die alten Religionen mit neuen, zersetzenden Ideen erfüllt, die den Prozeß der religiösen Bewegung, die durch die ganze vorderasiatische Welt geht, beschleunigen. Es entsteht eine Mischung von Altem und Neuem: es bildet sich der Synkretismus, von dem das Christentum wesentliche Bestandteile übernimmt. Die anfangs tolerante Haltung der römischen Behörden gegenüber dem Christentum änderte sich in dem Augenblicke, als es klar wurde, daß man es nicht mit einer jüdischen Sekte, sondern einer, im Gegensatz zu dieser, im römischen Reich anerkannten Religion zu tun hatte. Es begann die Zeit der Verfolgungen, die erst endeten, als das Christentum unter Konstantin zur Staatsreligion erhoben wurde. Innerhalb des Christentums aber trat im Laufe der Zeit die Spaltung zwischen Osten und Westen immer stärker hervor.

Während die römische Kirche eine einzige Kultsprache, die lateinische besaß, haben

die nach nationalem Prinzipe aufgebauten Kirchen des Orients als Kultsprache das Griechische, Syrische, Chaldäische, Armenische, Koptische, Äthiopische und später das Slavische. Das Koptische ist heute eine tote Sprache und findet nur mehr in der Liturgie Anwendung. Das Syrische, Armenische und Äthiopische werden in ihrer klassischen Form gebraucht.

Wie es verschiedene Kultsprachen gab, so gibt es auch in alter Zeit eine Reihe verschiedener Liturgien: die syrischen, ägyptischen, persischen und byzantinischen Riten, die wiederum jede in eine Anzahl Liturgien zerfallen. Alle diese Riten hängen untereinander zusammen und stehen in einer Wechselwirkung, die sich auf dem Gebiet der bei diesen Liturgien verwendeten Musik fühlbar macht. Man kann dies am Hauptstück des altkirchlichen Gottesdienstes, der Messe, am besten beobachten.

Die zwei Hauptbestandteile der Messe, die Christianisierung des synagogalen Gemeindegottesdienstes der Sabbathfrühe und die Feier der Eucharistie als Opfer und heilige Mahlzeit, leuchten in allen Gestaltungen durch, welche die Messe in den verschiedenen Ländern und Zeiten ausgebildet hat. Die meisten der vielen, ursprünglichen Typen sind verloren gegangen, wenige nur haben sich erhalten, so aus der Fülle älterer griechischer Meßliturgie allein die byzantinische. Sie wird in griechischer, altslavischer und arabischer Sprache gebraucht.

Für den Begriff der Messe gibt es mehrere Benennungen. Wollte man die Gemeinde nennen, die sich zur Feier zu versammeln pflegte, nannte man sie vom 4.—7. Jahrhundert im gesamten Gebiet der Koinē σύναξις. Auf griechischem Boden wurde später dieser Name durch die Bezeichnung λειτουργία verdrängt, die auch ins Slavische und Arabische eindrang.

In der byzantinischen Kirche wird die Bezeichnung λειτουργία zum ausschließlichen Ausdruck für den eucharistischen Gottesdienst, im Gegensatz zu der geregelten Folge von Akten und Gebeten der ἀκολουθία, deren sich die Kirche bei allen anderen sakralen Handlungen bediente. Im engeren Sinne auf das heilige Opfer angewandt, wird die Bezeichnung ἀναφορά eingeführt. Einen bedeutsamen Unterschied zum festgeschlossenen Gefüge des römischen Meßkanons bildet die Doppelform der byzantinischen Liturgie. Der größte Teil der Gesangstücke der morgenländischen Meßliturgie war ursprünglich Gemeindegesang. Doch schon im 4. Jahrhundert ist das Mitwirken eines Knabenchors bei liturgischen Feiern in Jerusalem nachgewiesen[1]. Den Text der Gesangstücke entnahm man ursprünglich der heiligen Schrift, später dem Psalter. Nach jedem Psalmvers fiel der Chor mit einem entweder gleichfalls der heiligen Schrift oder diesem neugedichteten Responsorium ein. Diese Einlage wird zum Unterschied vom ursprünglichen Vers des Grundtextes (στίχος) als Troparion (τροπάριον) bezeichnet. Aus diesen Einlagen entwickelte sich im Orient die unendliche Fülle liturgischer Poesie, welche in den hellenistischen Gegenden übersetzt wurde und bei den Byzantinern eine kaum übersehbare Fülle geistlicher Lyrik zeitigte.

Neben den älteren Formen der syrischen und ägyptischen Messe hat sich im Nordwestkreis des altchristlichen Orients, der Kleinasien und den Süden der Balkanhalbinsel umfaßt, ein ziemlich einheitliches Liturgiegebiet gebildet, in welchem das Griechische die Liturgiesprache ist, und man hat die Wurzel der byzantinischen Messe im

[1] Baumstark, Die Messe im Morgenland, S. 8.

nordöstlichen Kleinasien, im kappadokischen Kaisarea gefunden, wo der heilige Basileios die umfangreichere und feierlichere Form der byzantinischen Messe geschaffen haben soll. Noch heute wird die basilianische Form im ganzen Gebiet des griechischen Ritus am 1. Januar, dem Festtag des heiligen Basileios und Gregorius von Nazianz, an den Fastensonntagen mit Ausnahme des Palmsonntag, den Vigilien von Weihnachten und Epiphanie, dem Gründonnerstag und Karsamstag gebraucht.

Das regelmäßige Meßformular des griechischen Ritus ist die einheimische Liturgie von Konstantinopel geworden, deren endgültige Gestalt dem heiligen Johannes Chrysostomos zugeschrieben wird; doch läßt sich nachweisen, daß dieser nicht der endgültige Reformator der Liturgie gewesen sein kann, da in späterer Zeit eine umfangreichere syrische Version der Messe existierte, welche der dem Chrysostomos zugeschriebenen zum Vorbilde gedient haben muß.

Die byzantinische Doppelliturgie verbreitete sich von der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts an in den Provinzen des Reiches, welche ihm nach den Eroberungen des Islam noch geblieben waren, ferner in Sizilien, Süditalien, und von dort in allen Basilianerklöstern des Abendlandes. Ihre älteste Niederschrift findet sich in einem Kodex der Bibliotheca Barbarini aus dem Ende des 8. Jahrhunderts. Paläographisch betrachtet — was besonders für die Beurteilung und Datierung der Notenschrift von Belang ist — bilden die italo-graecischen Handschriften eine eigene Gruppe, die von jenen des Ostens verschieden ist. Sie haben, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, einen klassischen Charakter bewahrt. Ihnen fehlt der auf arabischen Einfluß hinweisende Duktus der Zeichen. Sie sind meist von kalligraphischer Schönheit und haben etwas Erstarrtes, Antikisierendes.

Die byzantinische Messe hat aber auch im Urtext und in der Übersetzung in den von den Mohammedanern eroberten Gebieten Eingang gefunden. Hier, in den Patriarchaten von Jerusalem und Antiochia hat trotz der politischen Trennung vom Reich die byzantinische Liturgie die westsyrische zu verdrängen vermocht, und fand — allerdings in syrischer Version — Eingang. Trotzdem hat aber die alte Liturgie von Jerusalem ihre Bedeutung in weiten Gebieten aufrecht zu erhalten vermocht.

Die wichtigste Verbreitung fand aber die byzantinische Liturgie im Norden. Sie drang zu den katholisierten, sich des Altslavischen als Kirchensprache bedienenden Slovenen, nach Mähren, Böhmen und Polen. Besondere Bedeutung hatte auch der 870 erfolgte Anschluß der Bulgaren an das Patriarchat von Konstantinopel. Das kirchenslavische Altbulgarisch blieb nun bis zur Gegenwart die Kultsprache aller Slaven des griechischen Ritus.

Die byzantinische Messe besteht, wie die morgenländischen Messen überhaupt, aus der Vormesse und der eigentlichen Messe, die sich in der heutigen Form in drei Teile gliedert: in die Proskomidi (προσκομιδή), die Vorbereitung; in die Messe der Katechumenen (ἡ λειτουργία τῶν κατεχουμένων) und die Messe der Gläubigen (ἡ λειτουργία τῶν πιστῶν)[1].

Als die wichtigsten Bücher beim Gottesdienst seien genannt:

Das Euchologion (Εὐχολόγιον), enthaltend die drei Liturgien und den Ritus der Sakramente;

[1] K. Lübeck, Die christlichen Kirchen des Orients, S. 132—144.

das Evangeliar (Εὐαγγέλιον), enthaltend die Evangelienabschnitte;
der Apostolos (Ἀπόστολος) mit den Episteln des ganzen Jahres;
das Psalterion (Ψαλτήριον), enthaltend die Psalmen, eingeteilt in zwanzig Gruppen;
das Triodion (Τριῴδιον), enthaltend die Offizien vor Ostern;
das Pentekostarion (Πεντηκοστάριον), die Offizien von Ostern bis zum ersten Sonntag nach Pfingsten;
der Oktoēchos (Ὀκτώηχος) oder Paraklitikē (Παρακλιτική) die Offizien vom ersten Sonntag nach Pfingsten bis zum Sonntag des Pharisäers und Zöllners (Sonntag vor Septuagesima). Jeder von seinen acht Teilen ist für eine Woche bestimmt und nach einer der acht Tonarten zu singen;
die Mēnäen (Μηναῖα), enthaltend in zwölf Bänden die heiligen Offizien für das ganze Jahr;
das Horologion (Ὡρολόγιον) mit den unveränderlichen Teilen des Offiziums und dem Kirchenkalender;
das Typikon (Τυπικόν), enthaltend die Regeln über die Reihenfolge der einzelnen Gebete nichtoffiziellen Charakters;
das Archieratikon (Ἀρχιερατικόν), entsprechend dem römischen Pontificale; es enthält die liturgischen Funktionen des Bischofs;
das Theotokarion (Θεοτοκάριον), enthaltend in acht Gruppen je sieben Lieder zum Lobe der Mutter Christi;
das Heirmologion (Εἱρμολογίον), enthaltend die für die andern Lieder vorbildlichen Liedstrophen und Melodieangaben;
das Hagiasmatarion (Ἁγιασματάριον) mit einer für die Praxis dienenden Zusammenstellung der Gebete.

IV. Die Dichtungen der byzantinischen Kirche.

Das wechselnde Treiben des politischen Lebens, die erbitterten dogmatischen und rituellen Streitigkeiten der Kirche fanden ihren Widerhall in den geistlichen Liedern, den Hymnen, welche dem Byzantiner die weltliche Lyrik ersetzten, denn sie waren nicht allein von frommen Gedanken und Gefühlen erfüllt, sondern gaben, dem lebhaften historischen Geist des Volkes entsprechend, oft ein anschauliches Bild geschichtlicher Szenen des alten und neuen Testaments, der Taten und Leiden der Heiligen und Märtyrer. So existieren in den verschiedensten Formen und Metren, vom kurzen, scharf gezeichneten Lied bis zum komplizierten vielhundertzeiligen Kanon eine schier unübersehbare Zahl von geistlichen Gesängen, von denen noch der größte Teil in unedierten Handschriften ruht, bis in die jüngste Zeit völlig unbeachtet und verkannt. Wollte man auch in einer Verkennung kulturgeschichtlicher Forschungsmethoden ganz von der Dichtung absehen, und nur die Musik betrachten, so wäre man dennoch durch die Musik selbst gezwungen, sich mit der Rhythmik der Dichtungen auseinander zu setzen, weil sich die musikalische Rhythmik nur Hand in Hand mit der poetischen erschließen läßt. Aber abgesehen davon ist eine rein musikalische Analyse der Hymnen ebenso undurchführbar, wie die eines modernen Liedes ohne Berücksichtigung der Dichtung; ja noch mehr, denn in der großen Zeit der Hymnographie war Dichtung und

Musik Schöpfung eines Einzigen; Dichter und Musiker waren ein und dieselbe Person, wie später wiederum in der Blütezeit der Minnedichtung. Daher gehört eine eingehende Darstellung der kirchlichen Dichtung, deren kulturelle Voraussetzungen wir in den vorangegangenen Kapiteln gewonnen haben, zum direkten Verständnis der kirchlichen Musik im byzantinischen Reich.

Die Beschäftigung mit der byzantinischen kirchlichen Dichtung ist — vergleicht man sie mit andern Gebieten philologischer Forschung — jüngsten Datums, und beginnt auf einem festen Boden seit der grundlegenden Schrift des Kardinal Pitra aus dem Jahre 1867: „L'hymnographie de l'église grecque" zu stehen. Hier wurde zum erstenmal in einwandfreier Weise festgestellt, daß die griechischen Hymnen in strophischer Form, in bestimmten Metren abgefaßt, und nicht bloß Erzeugnisse einer dichterischen Prosa waren; eine Erkenntnis, welche es erst ermöglichte, eingehende literarhistorische Studien mit ihnen anzustellen und auch für die Frage der Herkunft der Hymnen von entscheidender Bedeutung war.

Zwar hat schon neunzehn Jahre vor Pitra der Erforscher der lateinischen kirchlichen Dichtung F. J. Mone in seinem Hauptwerk „Lateinische Hymnen des Mittelalters", byzantinische Lieder strophenmäßig abgeteilt und auf den poetischen Charakter dieser Gesänge hingewiesen, und an vielen Beispielen, die er zum Vergleich mit den Dichtungen heranzog, durchgeführt. Diese Tatsache ist aber merkwürdigerweise unbeachtet geblieben, so daß Pitra die gleiche Entdeckung zum zweiten Male selbständig gemacht und auch die Konsequenzen aus ihr gezogen hat.

Daß man sich erst in so später Zeit eingehend mit den kirchlichen Hymnen befaßte, hängt mit dem allgemeinen Vorurteil zusammen, das man gegen alles byzantinische Schrifttum hegte. Erst in der Gegenwart beginnt es einer vorurteilsfreien Auffassung zu weichen, obwohl der breiten Masse der Philologen auch heute noch eine Zeit, die παρά mit dem Akkusativ, statt mit dem Dativ konstruiert, als Verfallszeit gilt. Geht man von der Annahme aus, in der byzantinischen Literatur eine Fortsetzung der klassischen griechischen zu finden, so wird man allerdings über eine schwere Enttäuschung nicht hinweg können. Nach ästhetischen und pädagogischen Rücksichten gemessen stellt die byzantinische Literatur entschieden einen Rückschritt gegenüber der Zeit eines Platon dar, doch darf man lebende Sprachen nicht nach solchen Gesichtspunkten beurteilen, und muß stets das Ganze der Kultur ins Auge fassen.

So lange die Griechen auf Hellas beschränkt waren, konnte sich ihre Sprache in voller Reinheit erhalten, aber von dem Augenblicke der kolonialen Eroberungen und Gründungen, vollends von der Zeit des Alexanderzuges an, kam das Griechentum mit so vielen fremden Völkern in Berührung, daß eine Isoliertheit der Sprache nicht mehr aufrecht zu erhalten war und fremde Bestandteile Eingang fanden. Die lokalen griechischen Dialekte schwanden und machten provinzialen Platz, aus denen sich die Koinē, die gemeinsame Amts- und Volkssprache entwickelte. Diese wurde zum herrschenden Verständigungsmittel in frühchristlicher Zeit und aus ihr ging unter Aufnahme zahlreicher orientalischer Bestandteile die Sprache des byzantinischen Reiches hervor. Vor allem äußert sich dieser orientalische Einfluß in allen Dingen des kirchlichen Lebens, also auch in der Dichtung. Es ist nicht bloß das Äußere orientalischer Herkunft, sondern auch das meiste des Inhaltlichen; und auch hier hat das Verkennen der Herkunft und die Annahme, daß etwas griechisch Geschriebenes auch

Namen; man bezeichnete sie bald als ποιήματα, bald als ψαλμοὺς, als ὕμνους, als αἴνους, sogar als ἔπη. Mit der Ausdehnung der Troparien wurde es Sitte, nicht an jeden Psalmvers, sondern nur an die letzten ein Troparion anzuschließen. Die Psalmverse nannte man Stichen, die neuen Nachgesänge Ephymnien. Wenn sich die Troparien in Ton und Rhythmus nach schon vorhandenen richteten, hießen sie Prosomoia, zum Unterschied von den Automela, die eine eigene Melodie besaßen. Die führende Strophe, welche die Melodie entwickelt, heißt Hirmus (Εἱρμός)[1]. Der Hirmus ist eine Modellstrophe mit seiner Melodie; nach der in dieser Modellstrophe entwickelten Silbenzahl, Rhythmik und Melodie werden alle übrigen Strophen des Gedichtes geformt und vorgetragen. Der Hirmus ist demnach das ursprüngliche Lied, das andern Strophen und anderen Liedern zum Vorbild diente.

Die Bedeutung der Entdeckung des Kardinal Pitra bestand darin, daß er erkannte, daß die bisher für Prosa gehaltenen Texte der Gesänge die gleiche Rhythmik und Silbenzahl haben, so lange sie über die gleiche Melodie gesungen werden, und aus der scheinbaren Prosa Strophen herausschälte, deren Aufbau sich nach dem Vorbild der ersten regelte. Durch mühevollen Vergleich aller Strophen untereinander ließ sich die Struktur der Strophe, gleichsam der abstrakten Idee, deren Gesetze in allen Strophen walteten, feststellen. Alle anderen Forscher waren daran vorbeigegangen, trotzdem eine Stelle in Goars Euchologium 1647 (p. 434) einen deutlichen Fingerzeig bietet: Libros notis exaratos inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Graeci: communesque ideo, et verbis et cantu memoriae tenaciter infigunt Hymnos, ad quorum normam alios pari syllabarum numero constantes, cantando inflectunt; quorum ideo primordia canticis aliis inscribunt, ut ad eorum regulam, sequentes indicent esse decantandos. Hi vocantur εἱρμοί, sive tractus. Auch in dem Kommentar des byzantinischen Schriftstellers Zonaras (12. Jahrhundert) zu den Kanones des Johannes findet sich die Erklärung, daß die Troparien durch den Hirmus geregelt und rhythmisiert werden (τὰ τροπάρια διὰ τοῦ εἱρμοῦ κανονίζεται καὶ ῥυθμίζεται). Ferner zitiert Goar eine Definition aus Arkadios, die im Lexikon von Ducange abgedruckt ist. Εἱρμὸς δὲ λέγεται, ὡς ἀκολουθίαν τινὰ καὶ τάξιν μέλους καὶ ἁρμονίας διδοὺς τοῖς μετ' αὐτοῦ τροπαρίοις, und in völlig deutlicher Weise gibt der Grammatiker Theodosios von Alexandria die Vorschrift, daß jemand, der einen Kanon machen will, zuerst den Hirmos komponieren müsse, und dann die Troparien in gleicher Silbenzahl und gleichem Melos folgen lassen soll (Ἐάν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα πρῶτον δεῖ μελῆσαι τὸν εἱρμόν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια ἰσοσυλλαβοῦντα καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἱρμῷ καὶ τὸν σκόπον ἀποσώζοντα. Die Bezeichnung Εἱρμός im Sinne von „Fügung", „Aufeinanderreihung" scheint ursprünglich nur der Melodie zugekommen zu sein und von da aus erst auf die nach einer bestimmten Melodie gedichtete Strophe übertragen worden zu sein[2]. Im 10. Jahrhundert gab es schon Hirmologien, d. h. Bücher, in denen vermutlich wie in den heutigen Hirmologien die bekanntesten Melodien mit den ursprünglichen Texten zusammengestellt waren.

Als die frühesten Vertreter der Tropariengesänge werden Timokles und Anthi-

[1] Christ, Anthologia, Prolegomena S. LVIII ff.

[2] W. Christ, Über die Bedeutung von Hirmos, Troparien und Kanon. Sitzungsberichte der bayr. Akad. d. Wissensch. 1870, S. 88.

mus aus der Zeit des Konzils von Chalkedon genannt, von denen der erstere Monophysit gewesen zu sein scheint, der andere ein gewesener Hofbeamter war, der später in den geistlichen Stand trat, ein Anhänger der Orthodoxie. Auch Kaiser Justinian, ein Förderer des Kirchenliedes, ist als Komponist wenigstens eines Liedes beglaubigt. Die höchste Blüte erlangte die Tropariendichtung im 7. Jahrhundert durch die Dichterkomponisten Sophronios von Jerusalem, den Patriarchen Sergios von Konstantinopel, den Syrer Romanos und den Mönch Anastasios aus der Asketengruppe vom Berge Sinai. Unter diesen ragt die Persönlichkeit des Romanos, des „princeps melodorum", weitaus hervor. Es ist jetzt die Frage, ob er dem 6. oder 8. Jahrhundert angehörte, dahin entschieden, daß er im 6. Jahrhundert lebte[1].

Bei all diesen Dichtungen spielen die Akrosticha, die meist Namensakrosticha sind, eine große Rolle. Sie ermöglichen das Erkennen der Autorschaft eines Hymnus auch dort, wo der Autorname nicht auf dem Titel überliefert ist. Es ist dabei eine Regel, daß durch die Akrostichis nur die durch den gleichen metrischen Bau zusammengehaltenen Strophen des Liedes selbst umfaßt werden[2]. Das Prooemium steht außerhalb der Akrostichis.

Es gibt nun Akrosticha mit Autornamen und Inhaltsangabe z. B.:

εἰς τὸν Ἀβραὰμ Ῥωμανοῦ ὕμνος
ὁ ὕμνος Ρωμανοῦ εἰς τὸν ἅγιον θεόδωρον.

Oder es steht der Autorname mit Epithet ohne Inhaltsangabe:

τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ αἶνος
ποίημα Ῥωμανοῦ τοῦ ταπεινοῦ
τοῦ ταπεινοῦ Κοσμᾶ ὕμνος.

Oder es steht der Autorname ohne Epithet:

Ρωμανοῦ ὁ ψαλμός
Ποίημα Κυριακοῦ.

In manchen Fällen wird durch eine pseudonyme Andeutung der Autorname verdeckt:

τοῦ μόνου ταπεινοῦ ἡ ᾠδή.

Auf die den Strophen zugrunde liegende Akrostichis wird meist schon in der Überschrift des Liedes hingewiesen; z. B.:

φέρον ἀκροστιχίδα τήνδε· τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ ὁ ὕμνος.

---

[1] Es ist nämlich von ihm berichtet, daß er zu Emesa in Syrien geboren wurde, Bischof in Berytos (Beirut) war, und unter Kaiser Anastasias nach Konstantinopel kam, wo er Geistlicher an der Kirche der Blachernen wurde. Nun gibt es einen Kaiser Anastasias I., der von 491—518 regierte, und einen Anastasios II., der von 713—716 regierte. Viele Symptome sprechen dafür, daß er der späteren Zeit angehöre, so daß Krumbacher, wohl der beste Kenner der Kunst des Romanos, sich nach längerem Schwanken für die spätere Datierung aussprach. Nun fand sich aber in einer slavischen Vita des hlg. Artemios, die im 7. Jahrhundert entstand, eine Stelle, in der von den Gesängen des Romanos gesprochen wurde, und die Sicherheit, daß es sich um keine nachträgliche Interpolation handelt, stellte sich ein, als in einer früheren griechischen Handschrift, die der slavischen als Vorbild diente, die gleiche Stelle mit dem ständigen Beiwort des Romanos „ψάλλων τὰ στιχερὰ τοῦ ἐν ἁγίοις ταπεινοῦ Ῥωμάνου" gefunden wurde. Die Sicherung der Datierung der wichtigsten Melodien der früheren Zeit ist natürlich für die Frage der Entwicklung von großer Bedeutung; sie läßt auch die direkte Beeinflußung des Romanos aus der syrischtn Blütezeit ohne Annahme von Zwischengliedern zu.

[2] K. Krumbacher, Die Akrostichis.

Die Dichtungen des Romanos führen häufig den Namen Kontakion. Diese Dichtungsform hat zwei Blütezeiten. Das Kontakion tritt zuerst im 6. Jahrhundert auf und feiert dann seine Wiederkehr im 9. Jahrhundert. Die Kontakien haben gewöhnlich eine Länge von 18—24 Strophen οἶκοι[1]; in jeder Strophe herrscht eine gewisse Responsion der einzelnen Abschnitte; Akrostichis und Refrain sind obligat[2]. Es hat inhaltlich die frühbyzantinische Festpredigt zum Vorbild, und es finden sich der Mehrzahl nach Kontakien auf jene Bibelabschnitte, die an den Festtagen des Weihnachts-, Oster- und Pfingstzyklus verlesen wurden. In späterer Zeit treten zu diesen Kontakien solche hinzu, die für Marien- und Apostelfeste, auf die Gedenktage von Märtyrern, Heiligen und Vätern gedichtet sind. Andere Stoffkreise werden im Kontakion kaum berührt; Romanos liebt alttestamentarische Stoffe, da er noch ganz in der frühchristlichen Denkweise steckt, steht aber darin, was seine Zeitgenossen und Nachfolger betrifft, vereinzelt da.

Da das Kontakion eine poetische Predigt ist, gehört es ursprünglich wie diese zu den nicht fixierten Teilen des Kultus. Diese poetische Predigt wurzelt, wie bereits erwähnt, in den syrischen Poesieformen und hat ein Merkmal, das in der griechischen Poesie kein Analogon hat; die freie Ausschmückung des biblischen Stoffes ebenso wie in der Prosapredigt des 5. Jahrhunderts. Diese freie Ausschmückung ist semitischen Ursprungs und geht über die syrischen unmittelbaren Vorbilder auf die jüdisch-haggadische Ausschmückung des Bibelstoffs zurück.

Um ein Beispiel eines Kontakions des Romanos zu geben, sei die erste Strophe aus dem Totenhymnus[3] mitgeteilt. Man kann die Bestimmung des Festes jedes Liedes leicht aus dem Titel ersehen; denn bei den byzantinischen Hymnographen pflegt, sofern nicht eine fehlerhafte Handschrift vorliegt, stets folgendes ersichtlich gemacht zu werden:

1. Monat und Tag,
2. Vorwurf des Liedes, d. h. der Heilige, bzw. die Heiligen, das Fest oder auch der allgemeine Inhalt,
3. Die Akrostichis,
4. Der Musikton,
5. Die Melodie des Proömiums (durch Angabe des Musterliedes bezeichnet: πρὸς τὸ),
6. Die Melodie des Liedes selbst (meist erst nach dem Texte des Proömiums verzeichnet).

Im vorliegenden Falle heißt die Überschrift des Liedes:

Κοντάκιον, ἦχος πλ δ, ἰδιόμελον σαββάτου τῆς ωροφάγου εἰς ἀκολουθίαν τετελευτηκότος μοναχοῦ, ἔχον ἀκροστίχιδα· τοῦ ταπεινοῦ Ῥωμανοῦ ψαλμὸς οὗτος·

Die Bezeichnung ψαλμός muß hervorgehoben werden. Romanos war sich also bewußt, in diesem Kontakion ein semitisches Vorbild nachgeahmt zu haben, und tatsächlich verwendet er den hebräischen Jubelruf Alleluja am Ende jeder Strophe, wie es in den Psalmen üblich ist.

[1] Die Bezeichnung οἶκος für die einzelne Strophe soll nach Pitra aus dem Syrischen stammen, wo nach rabbinatischem Sprachgebrauch die beiden parallelen Glieder eines Gedichtes als Eingangstür und Ausgang, die Verbindung beider zu einem Ganzen als „Haus" bezeichnet wird.

[2] P. Maas, Das Kontakion. Byzantinische Zeitschrift XIX (1910), S. 285 ff.

[3] V. Pitra Analecta sacra, S. 44.

Das Prooḿium des Liedes ist ein Idiomelon; das Lied selbst geht nach der Melodie Αὐτὸς μόνος. Das Prooḿium ist nicht in die Akrostichis einbezogen; diese beginnt erst mit dem Hirmus des eigentlichen Kontakion.

Τοῖς τοῦ βίου τερπνοῖς ἐνητένιζον
λογισμῷ θεωρῶν τὰ γινομένα·
καὶ σκοπήσας αὐτῶν τὸ επώδυνον
τὴν ζωὴν τῶν βροτῶν ἐταλάνισα.

} antithetische Responsion

ὑμᾶς δε μόνους ἐμακάρισα
τοὺς καλὴν ἐπιλεζαμένους μερίδα
τοῦ ποθεῖν τὸν χριστὸν καὶ συμμένειν Δαυὶδ
καὶ συμφάλλειν τερπνῶς τῷ προήτῃ
τὸ ἀλληλούϊα

} predigtartiger Schluß

Hier ist nicht nur äußerlich ersichtlich, daß Romanos sich an jüdische Vorbilder gehalten hat, sondern die Stimmung des Ganzen ist alttestamentarisch und weist auf direkte Benutzung bestimmter Bibelstellen hin.

Neben den Hymnen des Romanos sind nur noch wenige chronologisch bestimmbar. Dazu gehört vor allem der berühmte Akathistoshymnus des Patriarchen Sergios, der angeblich im Jahre 626 verfaßt wurde, als Konstantinopel von den Avaren bedroht wurde. Er beginnt mit dem Prooḿium:

Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ τὰ νικητήρια
ὡς λυθρωθεῖσα τῶν δεινῶν εὐχαριστήρια
ἀναγράφωσοι ἡ πόλις σου, θεοτόκε
ἀλλ᾽ ὡς ἔχουσα τὸ κράτος ἀπροσμάχητον,
ἐκπαντοίων με κινδύνων
ἐλευθέρωσον, ἵνα κράζω σοι
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.

Der Name Akathistos bedeutet, daß dieser Hymnus zum Unterschied von den Kathismata, Troparien, die sitzend vorgetragen wurden, stehend gesungen wurde. Trotzdem Sergios als Monothelet übel angesehen war, hat sein Hymnus bei den Orthodoxen Aufnahme gefunden, und ist der einzige Hymnus, der bis heute in den Menaēn unverkürzt steht.

Die Kanondichtung.

Eine neue Phase der Kirchendichtung beginnt mit dem Aufkommen der Kanondichtung. Diese neuen Lieder haben späterhin eine derartig überwältigende Stellung eingenommen, daß sie die früheren poetischen Formen gänzlich in den Hintergrund gedrängt haben und heute in den Liedersammlungen an erster Stelle stehen. Der Kanon ist ein poetisches Gebilde, das sich aus neun Oden zusammensetzt, von denen wiederum jede Ode aus mehreren, meist vier Strophen besteht, die untereinander, soweit sie derselben Ode angehören, rhythmisch gleich gebaut sind. Der Ursprung der Neunzahl ist in dem Vorbilde der neun Oden oder Cantica zu suchen, die schon in früher Zeit neben den Psalmen in den Gottesdienst aufgenommen wurden. Sie bil-

deten schon in früher Zeit den einfachen authentischen Kanon des Morgenoffiziums, des Ὄρθρος, der das hauptsächlichste Lob-Offizium blieb[1]. Es sind dies:

1. Das Siegeslied des Moses nach dem Untergang des Pharao. Exodus 15.
   Ἄσωμεν τῷ Κυρίῳ ἐνδόξως γὰρ δεδόξασθαι.
2. Die ein göttliches Strafgericht ankündigende Ode des Moses. Deuteron 32.
   Πρόσεχε οὐρανὲ, καὶ λαλήσω, καὶ ἀκουέτω γῆ ῥήματα ἐκ στόματός μου.
3. Der Hymnus der Anna, Mutter des Samuel. Sam. I. cap. 2.
   Ἐστερεώθη ἡ καρδία μου ἐν Κυρίῳ ὑψωθη Κέρας μου ἐν Θεῷ μου.
4. Das Gebet des Habakuk. cap. 3.
   Κύριε εἰσακήκοα τὴν ἀκοὴν σου, καὶ ἐφοβήθην.
5. Das Gebet des Jesaia. cap. 26, 9.
   Ἐκ νυκτὸς ὀρθρίζει τὸ πνεῦμά μου πρὸς σὲ, ὁ θεὸς, διότι φῶς τὰ προστάγματά σον ἐπὶ τῆς γῆς.
6. Das Gebet des Propheten Jonas. cap. 2.
   Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς Κύριον τὸν Θεόν μου καὶ εἰσήκουσί μου.
7. Das Gebet der drei Knaben im Feuerofen. Daniel. cap. 3.
   Εὐλογητός εἶ, Κύριε ὁ Θεὸς τῶν πατέρων ἡμῶν.
8. Das Loblied der drei Knaben.
   Εὐλογεῖτε, παντα τὰ ἔργα Κυρίου, τὸν Κύριον.
9. Das Loblied der Maria auf den Herrn. Luk. 1. 46, 68.
   Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου τὸν Κύριον, καὶ ἠγαλλίασε τὸ πνεῦμά μου.
   Εὐλογητός Κύριος ὁ Θεὸς τοῦ Ἰσραὴλ.

Diese Oden wurden nun nicht bloß rezitiert; man schloß sie auch an den Vortrag der Troparien an[2], wogegen sich, wie zahlreiche Mönchsgeschichten beweisen, heftiger Widerstand erhob, da man darin eine Verweltlichung des Gottesdienstes erblickte. Dennoch setzte sich dieser Brauch, der dem Zug der orthodoxen Kirche nach Prunkentfaltung entsprach, durch. Man steigerte die Gesangsstrophen, verband sie durch eine einheitliche Musik, und so entstanden neun kleine Hymnen, die zusammen den Kanon ergaben[3].

Da die Hymnen ursprünglich im Anschluß an die Cantica entstanden und deren Stimmungsgehalt wiederzugeben suchten, kam es, daß der düstere Ton der 2. Ode, die auf die Ankündigung des göttlichen Strafgerichtes gestimmt ist, nicht zu den Feiern der Kirche paßte. Aus diesem Grunde scheint frühzeitig die zweite Ode entfallen zu sein, so daß die Kanones heute meist nur acht Oden aufweisen, aus dem Fehlen von Buchstaben in der Akrostichis merkt man aber, daß sie ursprünglich für

---

[1] J. Thibaut, Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque. S. 66.

[2] Man nennt dies (Kedrenos, Historiarum Compendium I, 799) τὸ μελῳδῆσαι τὰ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν χριστιανῶν τετυπωμένα ψάλλεσθαι, d. h. in Melodie zu setzen, das, was nach den kirchlichen Satzungen in den Kirchen psalmodiert wurde.

[3] Der Name für diesen neuen Kanon war Ἀκολουθία (Sequenz): Folge von Oden; manchmal auch καταβάσια = Abstieg. Dieser Name soll sich ursprünglich auf die erste Ode, welche die Rettung der Juden auf ihrem Wege durch das Rote Meer und den Niedergang der Ägypter in den Fluten schildert, bezogen haben. Wahrscheinlicher ist die Deutung, daß die Sänger von ihren Chorplätzen herabstiegen und sich in der Mitte des Chores zur Ausführung der Akoluthia vereinten. Einen Rest dieser Praxis kann man noch heute beobachten, da die Sänger um einige Stufen oder völlig zur Ausführung dieser Gesänge herabsteigen. (Vgl. Thibaut, Monuments, S. 66.)

die Neunzahl der Oden berechnet waren. Eine andere Deutung (W. Christ) ist die, daß die Kanones ursprünglich in der großen Fastenzeit vor Ostern gesungen worden seien, auf die der Inhalt der zweiten Ode paßte. Als man aber Kanones auch zu andern Zeiten sang, sei die zweite Ode weggefallen. Ferner wurde in letzter Zeit durch Weih, der die Kanondichter auf das Vorhandensein der zweiten Ode untersuchte, die These aufgestellt, daß Dichter, die ihre eigenen Melodien benutzen, die zweite Ode haben, während solche, die sich fremder Hirmoi bedienen, in der Verwendung der zweiten Ode schwanken. Dem überwiegenden Einfluß von Johann von Damaskus ist es zuzuschreiben, daß die Auslassung der zweiten Ode die gebräuchliche Form geworden ist. Diese These hat etwas Konstruiertes und läuft schließlich ebenso wie die zweite auf das wichtigste Moment hinaus, daß der Stimmungsgehalt der zweiten Ode, welche nach der Ansicht der Byzantiner ohne jede fröhliche Stimmung und kein von den Menschen Gott geweihter Hymnus sei, sondern die Worte Gottes selbst voll Zorn und Drohung darstelle, nur bei gewissen Feiern anwendbar war, und daher oft ausgelassen wurde[1].

Der Name Kanon erscheint ziemlich spät; er findet sich zuerst in den Überschriften bei Theophanes Graptos (gest. 845) in mehreren Akrostichen. Dennoch lassen sich die Formen des Kanon über ein Jahrhundert früher nachweisen. Der erste und älteste Kanondichter ist Andreas von Kreta, der ungefähr von 650—730 lebte. Sein Hauptwerk ist der große Kanon, der in vier Teile zerfällt und 250 Strophen umfaßt; es entspricht darin jedem Vers der alttestamentlichen Oden eine Strophe. Als sein Vorbild ist Romanos erkennbar, wie man aus nachstehender Gegenüberstellung sehen kann.

Andreas von Kreta (Christ, Anthol. S. 150.)	Romanos (Christ, Anthol. S. 90)
Ἐγγίζει, ψυχή, τὸ τέλος	Ψυχή μου, ψυχή μου,
ἐγγίζει καὶ οὐ φροντίζεις,	ἀνάστα τι καθεύδεις;
οὐχ ἑτοιμάζῃ·	τὸ τελος ἐγγίζει
ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι·	καὶ μέλλεις θυρυβεῖσθαι·
ἐγγὺς ἐπὶ θύραις ὁ κριτής ἐστιν·	ἀνάνηψον οὖν
ὡς ὄναρ, ὡς ἄνθος ὁ χρόνος·	ἵνα φείσηται σου Χριστὸς ὁ θεὸς
τοῦ βίον τρέχει·	ὁ πανταχοῦ παρὼν
τί μάτην ταραττόμεθα;	καὶ τὰ πάντα πληρῶν.

Die Kanondichtung bedeutet gegenüber der früheren Poesie einen Fortschritt durch die feinere Ausbildung der Form, durch die Freude in der Behandlung des Details, steht aber an Kraft der Erfindung und Großzügigkeit hinter jener zurück[2]. Das biblische Element weicht dem der Heiligenverehrung, wie sich auch formal das Monumentale ins Ornamentale umwandelt.

Die beiden hervorragendsten Vertreter der dritten Periode der Kirchendichtung sind Johannes von Damaskos und Kosmas von Jerusalem[3]. Beide wurden

[1] Αἱ μὲν οὖν ὀκτὼ τῶν ᾠδῶν ὕμνοι καὶ ἄσματα πρὸς θεόν εἰσι καὶ ἀνθομολογήσεις. ἡ δὲ δευτέρα ᾠδὴ δὲ οὐ τοιαύτη, ἀλλα προμαρτυρία πρὸς Ἰουδαίους καὶ ἀναμνήσις τῶν εἰς αὐτοὺς εὐεργεσιῶν τοῦ θεοῦ καὶ τῆς ἐκείνων κακίας τε καὶ σκληρότητος (Zonaras), vgl. W. Christ, Über die Bedeutung von Hirmos usw. Sitzungsb. d. bayr. Akad. 1870, S. 78.

[2] K. Dieterich, Geschichte der byzant. Literatur, S. 36.

[3] K. Krumbacher, Byzantin. Literaturgeschichte. II. Aufl. S. 671.

gemeinsam von einem älteren Kosmas unterrichtet, den der Vater des Johannes aus arabischer Gefangenschaft losgekauft hatte. Von Damaskos begaben sich beide nach Jerusalem, wo sie in das Kloster des hl. Sabbas eintraten In die Zeit ihres Wirkens im Kloster fällt der Bilderstreit, in dem vor allem Johannes sich heftig für die Bilderverehrer einsetzte. Kosmas wurde 743 Bischof von Majuma in Phönizien, daher wird er auch neben Κοσμᾶς Ἱεροσολυμίτης oder Ἁγιοπολίτης auch Κοσμᾶς ὁ Μαϊουμᾶς genannt. Auf Johannes von Damaskos geht die Dichtung des größten Teiles des Oktoechos zurück.

Da infolge des Bilderstreites die gläubigen Elemente sich intensiver an die Kirche anschlossen, so entwickelte sich eine intensive produktive Tätigkeit, bei der allerdings die älteren Werke eines Romanos und seiner Schule, die bis dahin in Gebrauch standen, der Vergangenheit anheim fielen.

In der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts vollzieht sich eine bedeutsame Änderung; bis dahin waren Dichter und Musiker in einer Person vereint gewesen; nun beginnt sich eine Trennung der beiden Funktionen vorzubereiten, und dieser Prozeß hängt mit dem ungeheueren Ansehen zusammen, das die Kanones des Johannes und Kosmas genossen; man verlangte von einem neuen Kanon, daß er sich möglichst genau einem Vorbild bei Johannes und Kosmas anschloß, und ließ die neuen Dichtungen nach bereits beliebten Melodien singen, ein Vorgang, wie er sich in der Minnesinger- und Meistersingerzeit wiederfindet. Es wäre einseitig, da von Byzantinismus in der Kunst, von Versteinerung, Gedankenarmut und ähnlichem zu reden. Ein weltabgewandter Objektivismus, wie er in diesen Kirchendichtungen zu tage trat, verlangte nicht nach Originalität in unserem Sinne, und suchte sich möglichst nach erprobten, dem Kulte angemessenen Vorbildern zu richten. Dann darf man die Mühe nicht übersehen, die das Erlernen immer neuer Melodien bei der ungeheueren Zahl der Dichtungen machte, und die Schwierigkeit, die für sangeskundige, aber des mühevollen Lesens der Noten unerfahrene Kleriker daraus erwuchs. Daher begann jetzt eine Epoche, in der man zu schon vorhandenen Melodien neue Texte schrieb und als Anweisung für die Sänger vermerkte: Zu singen nach der Melodie ... Die Dichter dieser Zeit heißen nicht mehr Meloden, sondern Hymnographen.

Mit der Aufnahme des Kanon in die konstantinopolitanische Liturgie beginnt der zweite Abschnitt der Kanondichtung, bei der außer den Dichtern in den Klöstern und Zentren des östlichen Reiches, auch solche aus dem Westen, aus Sizilien und Unteritalien mitwirkten. Aus Syrakus stammten die Hymnographen Gregorius und Theodosius. Aus Sizilien stammt der von den Arabern vertriebene Joseph, der Hymnograph, der nach dem Peloponnes flüchtete und in Thessalonike und Konstantinopel lebte.

Zum Mittelpunkte der kirchlichen Dichtung wurde aber seit dem Beginn des 9. Jahrhunderts das Kloster Studion in Konstantinopel; hier wirkten vor allem Theodoros Studites (759—826), der zahlreiche Hymnen schrieb, sowie sein Bruder Joseph, der später Erzbischof von Thessalonike wurde. Hier wirkten auch die Brüder Theodoros und Theophanes οἱ γραπτοὶ (die Gezeichneten) von denen der letztere nach Beendigung des Bilderstreites 843 Erzbischof von Nikäa wurde.

Einen künstlichen Abschluß fand die Kirchendichtung durch den Abschluß der Liturgie im 11. Jahrhundert, wodurch den Dichtern die Möglichkeit genommen war, daß neue

Lieder in das kirchliche Repertoir aufgenommen wurden. Daher erstehen seit dem 11. Jahrhundert nur noch vereinzelt Dichter wie z. B. Johannes Mauropus, der 150 Kanones schrieb. Länger als im byzantinischen Reich hielt sich die Kirchendichtung in Italien, wo in dem von Nilos dem Jüngeren 1004 gegründeten Basilianerkloster in Grotta-Ferrata bei Rom ein Zentrum der Hymnendichtung bis ins 12. Jahrhundert war[1]. In den folgenden Jahrhunderten wurden nur mehr für besondere Anlässe neue Kanones gedichtet und in die Liturgie eingefügt.

Eine besondere Stellung innerhalb der Kanondichtung kommt den Theotokien zu, kleinen Troparien zum Preise der Gottesmutter. Mit dem Anwachsen der Marienverehrung seit dem 8. Jahrhundert entstand eine ungeheure Anzahl dieser Dichtungen, welche Johannes von Damaskos in die Kanones aufnahm (bei Andreas von Kreta finden sie sich noch nicht). Die Theotokien sind mit den Kanones nicht verbunden. Zahlreiche Theotokien stehen gleichlautend in den verschiedenen Kanones verschiedener Dichter. Von den Hymnendichtern Theophanes und Joseph in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts an, werden sie ein integrierender Bestandteil der Kanondichtung, und auch früher entstandenen Kanones eingefügt[2].

Als Beispiel sei ein Theotokion, das am Charfreitag gesungen wird, angeführt[3]:

Θεοτοκίον. Ἦχος β!

Ὅτι οὐκ ἔχομεν παῤῥησίαν
διὰ τὰ πολλὰ ἡμῶν ἁμαρτήματα·
σὺ τὸν ἐκ σοῦ γεννηθέντα δυσώπησον,
Θεοτόκε Παρθένε.
πολλὰ γὰρ ἰσχύν δέησις μητρὸς
πρὸς εὐμένειαν Δεσπότου
μὴ παρίδῃς ἁμαρτωλῶν ἱκεσίας, ἡ πάνσεμνος·
ὅτι ἐλεήμων ἐ στὶ
καὶ σώζειν δυνάμενος,
ὁ καὶ παθεῖν ὑπὲρ ἡμῶν καταδεξάμενος.

Wie bei den Hymnen spielt auch bei den Kanones die Akrostichis eine wichtige Rolle, obwohl sie nicht derart verbreitet ist. Die Theotokien sind teilweise in die Akrostichis einverwoben; teils haben sie eigene. Anfänglich stehen sie natürlich außerhalb der Akrostichis. Andere Zusatzgedichte wie die Kathismata oder das Exapostei-larion und ähnliche, kontakienartige Dichtungen werden in die Akrostichis nicht einbezogen.

Nachdem nun ein Stillstand in der Dichtung eingetreten war, hob in der Musik wieder ein neues Leben an. Während die Gesänge der ersten Epoche zurückhaltend gewesen waren, suchte man im 13. und 14. Jahrhundert das Musikalische immer mehr auszubilden. Man unterschied den einfachen Gesang (σύντομον μέλος) und den gedehnten Koloraturgesang, bei dem auf eine Silbe eine Notengruppe kam (ἀργὸν μέλος)[4]. Diese Verwandlung ist auf das immer stärkere Eindringen orienta-

1 K. Krumbacher, Byzantin. Literaturgeschichte, S. 676 f.
2 Weyh, Die Akrostichis in der byz. Kanonesdichtung. Byz. Zeitschrift XVII 1 ff.
3 Nilles, Kalendarium manuele. Tom II. S. 245.
4 Krumbacher, Byzant. Literaturgesch. S. 678.

lischer, besonders arabischer Elemente in die Gesangsmusik zurückzuführen. Dies wird sogleich auch äußerlich klar, wenn man eine Handschrift dieser Zeit mit ihren arabeskenartigen Linien und Verschnörkelungen durchsieht, und auch das Auftauchen ungriechischer Namen in großer Zahl deutet darauf hin, daß wir mit einem kräftigen orientalischen Einschlag rechnen müssen, z. B. Ποίημα κυροῦ Μελχισεδὲχ, ἐπίσκοπον Πεδέστον. — Ποίημα κυροῦ Μάρκον ἱερομονάχου τοῦ κλήτη, τὸ δὲ μέλος τοῦ κυροῦ Κουκουζέλη. — Ποίημα παλαιὸν νῦν νεοστὸ ὑπὸ τοῦ μουσικωτάτου κυροῦ Μπερίτη[1].

Neben den bekannten Komponisten dieser Epoche, wie Johannes Kukuzeles, Josephat Laskario, Metrophanes Blennydes wirken eine Unzahl anderer, deren Namen nur zum Teil erhalten sind. Diese Komponisten werden Melurgen oder Μαϊστορες genannt; in ihren Kompositionen kreuzen sich bereits orientalische Einflüsse mit südslavischen, ja sogar abendländischen. Man komponierte in verschiedenen Stilarten, diese bewußt nachahmend, so z. B. βουλγάρα, φραγγικόν, περσικόν usw.

Als die wichtigsten aus dem 14. und 15. Jahrhundert finden sich in den Handschriften:

Aggalianos domestikos
Agathon Hieromonachos
Andreas Sigiros
Athanasios Tzakopulos
Basilios Batatzes
Basilikos
Chaliburis
Christophoros Mystakonos
Chrysaphes der Jüngere
Cornelios Hagiorites
Demetrios Dokianos
Demetrios Raidestinos
Georgios Kontopetres
Georgios Sguropulos
Gerasimos Palamas
Gregorios Glykys
Johannes Damaskenos
Johannes Glykys
Johannes Kladas
Johannes Kukuzeles
Johannes Xeros
Joasaph Kukuzeles
Kallistos Hieromonachos
Kampanes
Manuel Argyropulos
Manuel Chrysaphes
Manuel Panaretos
Manuel Thebaios.
Markos Hieromonachos
Markos Metropolit von Korinth
Michael Ananeotes
Moschianos
Nikephoros Ethikos
Phardibukes Protopapas
Psiritzes
Theodoros Kladas
Theodulos
Theophysaktes Argyropulos
Xenophon
Xenos Koronis

Eine eigentümliche Begleiterscheinung der Kirchendichtung bilden die Kommentare, die hauptsächlich im 11. und 12. Jahrhundert florieren und sich besonders der Kanonpoesie zuwenden, deren kunstvoller Bau und voll theologischer Feinheiten steckender Inhalt ihr Interesse hat, wodurch für die zukünftige Forschung viel interessantes Material vorbereitet ist.

Eine erschöpfende Darstellung der Kanonpoesie steht noch aus. Was bisher erschienen ist, hat nur vorbereitenden Wert. Vom musik-historischen Standpunkt aus wäre aber eine Darstellung dieses Gebietes mehr noch als des der Kontakienpoesie zu begrüßen, denn die frühere Zeit ist uns noch vorderhand musikalisch verschlossen, während die spätere Zeit mit ihren reichen Schätzen uns zugänglich ist, und die Denkmäler der Veröffentlichung harren.

[1] Pitra, Hymnographie de l'église grecque. S. 65.

Bücherschau

Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. Kritisch revid. Neudruck nach d. unveränderten, jedoch verb. 2. Aufl. des Originals, Berlin 1759 u. 1762. Mit einem Vorwort u. erläuternden Anmerkungen versehen v. Walter Niemann. 3. Aufl. Lex.-8°, XIII, 94 u. VIII, 130 S. Leipzig 1920, C. F. Kahnt. 10 *M*.

Bekker, Paul. Neue Musik. 4. Aufl. (Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. v. Kasimir Edschmid. 6. Heft.) kl. 8°, 80 S. Berlin (1921), E. Reiß. 5 *M*.

Biehle, Johannes. Der Einfluß der Aufhängung schwingender Glocken auf ihre Tongebung. Mit 8 Fig. u. ein. Literaturverzeichnis. 8°, 36 S. Berlin [1921], Verlag Dr. Wedekind & Co. 5 *M*.

Bölsche, Franz. Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 7. u. 8. Aufl. gr. 8°, VIII u. 123 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 7.50 *M*.

Brancour, René. Histoire des Instruments de Musique. Avec préface de M. Ch.-M. Widor. 8°, mit 16 Tafeln. Paris 1921, H. Laurens. 25 Fr.

Chantavoine, J. De Couperin à Debussy. (Les maîtres de la musique.) 8°, 178 p. Paris 1921, F. Alcan. 7 Fr.

Couperin, François. Les Folies françaises ou les Dominos. Préface inédite de Vincent d'Indy. Illustrations de Maxime Dethomas, gravées sur bois par Léon Pichon. 68 p. Librairie L. Pichon, Paris 1921. 120 Fr.

Curzon, H. de. Rossini. 205 p. Paris 1921, F. Alcan. 7.50 Fr.

Dandelot, A. Francis Planté. Une belle vie d'artiste. 80 p. Paris 1921, Librairie E. Dupont. 4 Fr.

Détschy, Serafine. Die Erziehung v. Stimme und Sprache durch Atemtechnik. 2. verb. Aufl. 8°, 20 S. Hamburg 1921, E. Boysen. 2.50 *M*.

Dölzer, Franz Joseph. Sol Salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum, mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie (Liturgiegeschichtliche Forschungen, Heft 4/5). 342 S. Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsbuchhdlg. 25 *M*.

Eine mit imponierender Beherrschung des weitgeschichteten Materials verfaßte Monographie über die Beziehungen christlicher Religionsübungen der ältesten Zeit zu antiken Vorbildern. Sie geht vornehmlich den Liturgiker an, den Musikgeschichtler nicht in dem Maße, wie es der Titel vermuten ließe, da von Gesang nur wenigemal und auch da nur nebenbei die Rede ist, ohne Benutzung der doch gerade für die ersten christlichen Jahrhunderte ziemlich ausgiebigen neueren Forschungen und Darstellungen (S. 91 ff.). Dennoch vermögen einige Nachweise auch den Freund der altchristlichen Musik zu fesseln. So z. B. belegt Dölzer den Ruf Kyrie eleison in vorchristlichen, heidnischen Riten zu Ehren des Sonnengottes, wie auch seine lateinische Übersetzung Domine miserere. Den Christen war er außerdem durch die Psalmen vertraut gemacht, die reich an Erbarmungsrufen sind (S. 69). So besaß dieser Ruf in den ersten Jahrhunderten ausgedehnte Verwendung; besonders war er der Ruf der Kinder, die als Beter besonders erwünscht waren, da man ihr Gebet für außerordentlich wirkungskräftig hielt. Das von Kindern gesungene Kyrie eleison drang aus den Kirchen des Ostens in diejenigen des Westens, und hat dort in den Quellen zahlreiche Spuren hinterlassen, Ähnlich läßt sich auch die Neunzahl des Rufes (dreimal drei) bereits in den antiken Riten nachweisen, so in den römischen Bittprozessionen, die von den sibyllinischen Büchern angeordnet waren (S. 77): auch da wurzelt ein christlicher Gebrauch in sakralen Gewohnheiten der Vorzeit, „Antike und Christentum zusammen haben diese Formel geschaffen". P. Wagner.

Dumesnil, René. Le rythme musical. Essai historique et critique. 256 p. Paris 1921, Mercure de France. 10 Fr.

Festschrift des Rostocker Stadttheaters. 25jähriges Jubiläum, 5. Oktober 1895–1920. Lex.-8°, 80 S. Hrsg. von der Direktion des Stadttheaters. Rostock (1920), Druck: Adlers Erben.

[Darin: Wolfg. Golther: Die Oper auf

der Rostocker Bühne in 25 Jahren. — Eugen D'Albert: Autobiographische Notizen.]

Setzer, Thusnelde. Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. 8°, mit zahlreichen Notenbeispielen. Stuttgart 1921, J. G. Cotta. 7 *M*.

Friedrichs, Elsbeth. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst f. jung u. alt. Mit 14 Portr. u. 1 Titelbild. 2., um musikästhetische u. geschichtl. Zusätze verm. Aufl. 8°, XX u. 230 S. Braunschweig 1920, H. Wollermann. 20 *M*.

Fritz, Alfons. Festschrift aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Städt. Gesangvereins Aachen, 27. Jan. 1921. Lex.-8°, III u. 64 S. mit 1 Bildnistafel. Aachen 1921, Wissenschaftl. Antiquariat u. Verlagshandl. Creutzer. 15 *M*.

Graap, Paul-Gerhard. Richard Wagners dramatischer Entwurf „Jesus von Nazareth". Entstehungsgeschichte u. Versuch ein. kurzen Würdigung. 8°, 93 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 6 *M*.

Gugitz, Gustav. Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- u. Sittengeschichte Alt-Wiens. Mit 3 Bildbeigaben. 8°, 371 S. Wien 1920.

Höckner, Hilmar. Musikalische Erziehung. (Die Flugschriften der Dürerschule, hrsg. v. G. H. Neuendorff. 3. Heft.) 8°, 7 S. Lauterbach [1920] (Wolfenbüttel, J. Zwißler). 1.50 *M*.

Höckner, Hilmar. Die Melodie im Unterricht. Vorschläge zum Ausbau der musikal. Erziehung. (Die Flugschriften der Dürerschule. 6. Heft.) 8°, 8 S. Lauterbach [1920] (Wolfenbüttel, J. Zwißler). 1.50 *M*.

Jöde, Fritz. Musikmanifest. 8°, 26 S. Hartenstein 1921, Greifen-Verlag. 4 *M*.

Knorr, Iwan. Aufgaben f. d. Unterricht in der Harmonielehre. Für die Schüler des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. zsgst. 4. u. 5. Aufl. gr. 8°, 78 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 5 *M*.

Kobald, Karl. Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch. 8°, 253 S. (Amalthea-Bücherei, Bd. 19.) Wien 1921, Amalthea Verlag. 24 *M*.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens. Als Grundlage der Tonerzeugung usw. Aus d. Engl. übers. v. Clara Schlaffhorst u. Hedwig Andersen. 12. u. 13. Aufl. kl. 8°, XIV u. 96 S. m. 10 Fig. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 6.50 *M*.

Konservatorium, Das. Schule der gesamten Musiktheorie. (Methode Rustin. Selbstunterrichtsbriefe in Verbindung mit eingehendem Fernunterricht. Hrsg. v. Rustinschen Lehrinstitut. Red. v. Prof. C. Ilzig.) Harmonielehre. Bearb. v. Paul Wolter. 6. Aufl. 1. Brief. Lex.-8°, S. 1—31. Potsdam [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Lert, Ernst. Mozart auf dem Theater. Mit 39 Bild. 3. u. 4. Aufl. gr. 8°, 425 u. 24 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler. 40 *M*.

Michel, Eugen, Dr.-Ing., ord. Prof. a. d. Techn. Hochschule in Hannover. Hörsamkeit großer Räume. 73 S. m. 84 Abb. Braunschweig, Vieweg u. Sohn. 32 *M*.

Der Leserkreis dieser Zeitschrift war im 3. Heft des 2. Jahrgangs durch die akustische Studie: Biehle „Raum und Ton" einem Wissensgebiete näher geführt worden, das bisher wegen der Unsicherheit seiner Ergebnisse der Wetterkunde gleich geachtet wurde und das deshalb dem ausübenden Musiker wenig Anreiz zur Nutzbarmachung bot. Die kleine Arbeit sollte aber gerade zeigen, daß die Raumakustik als Theorie in ihren Erfolgen sich den exakten Wissenschaften schon nähert und daß und wie die Musikpraxis im Konzertsaale, noch mehr im großen Kirchenraume in der wirkungsvollen Gestaltung der Tonwerke eine feinfühlende Rücksicht auf die jeweils raumakustischen Zustände zu nehmen hat.

Die Veröffentlichung von Prof. Michel verfolgt das Problem vorzugsweise vom physikalischen Standpunkte und bietet zunächst durch die Fülle des Stoffes, der aus der wichtigsten Fachliteratur in dem schön und reich ausgestatteten Buche zusammengetragen ist, dann aber durch die eigenen Untersuchungen und Ergebnisse in übersichtlicher Anordnung und anschaulicher Darstellung eine vorzügliche Einführung in den wissenschaftlichen Stand der Raumakustik.

Den breitesten Raum nehmen seine Ausführungen über die Ausdehnung der Durchmesserschnitte der kugelförmigen Schallwellen ein. Es handelt sich also um eine Darstellung

in der Ebene, die den Verlauf der Ausbreitung der Rückwürfe teils in graphischer Weise entwickelt, teils nach der Toeplerschen Schlierenmethode, dann auch mit Hilfe des Wellenapparates photographisch wiedergibt. Besonders die letztere, von Michel weitgehend angewendete Methode zeigte sich überaus fruchtbar, denn sie gestattet das eingehende Studium der Wellenausbreitung innerhalb nachgebildeter Grundrisse und Aufrisse gegebener Räume oder typischer Formen der Raumbegrenzung als Rechteck, Rundbogen, Spitzbogen, mit starken architektonischen Gliederungen oder Säulenstellungen. Dabei werden die Erfahrungen an einer großen Auswahl von Hörsälen vergleichsweise herangezogen.

Überaus lehrreich ist die Gegenüberstellung zweier Bauten der Neuzeit: der Stadthalle in Hannover und des Großen Schauspielhauses in Berlin, die trotz ihrer großen Ähnlichkeit als Kuppelbauten von riesiger Ausdehnung in ihrem akustischen Verhalten ganz entgegengesetzt sind. Der erstere Bau, obgleich unter Vorsichtsmaßnahmen errichtet, erwies sich als ein raumakustischer Mißerfolg; während bei dem Großen Schauspielhaus es dem Unterzeichneten, der die Aufgabe der akustischen Bearbeitung dieses Baues übernommen hatte, gelungen war, schon bei der Planung eine solche Umgestaltung des Innern herbeizuführen, daß schließlich das gewagteste Problem, das der Raumakustik als Theorie gestellt werden konnte, nämlich die Hörsamkeit des gesprochenen Wortes selbst unter einer Hohlkugel von der Ausdehnung des Pantheons und sogar noch im Rücken der Darsteller zu sichern, praktisch restlos gelöst werden konnte.

Das Buch ist der weitesten Verbreitung zu empfehlen. Johannes Biehle.

Migot, Georges. Essais pour une esthetique générale. Paris (1920), E. Figuière & Cie. 3.50 Fr.

Norlind, Tobias. Allmän Musikhistoria. Heft 1–2 à 64 S. Stockholm 1920, Wahlström & Widstrand. Je 3.50 Kr.

Oppenheim, Hans. Hermann Zilcher. (Zeitgenössische Komp. usw. 5. Bd.) 8°, 114 S. m. 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 *M*.

Pembaur, Karl. Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächsischen Hofe. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens. gr. 8°, 36 S. m. 8 Tafeln. Dresden 1920, Druck (u. Vertrieb) Kunstanstalt Stengel & Co. 6 *M*.

Peslmüller, Joseph. Die Städtische Singschule München im neunten Dezennium ihres Bestehens. 1911—1920. Ein Jahrzehnt-Bericht. 8°, 32 S. München 1920, Max Kellerers Verlag.

Pfordten, Hermann von der. Einführung in Richard Wagners Werke und Schriften. (Die Bücherei der Volkshochschule ... hrsg. von R. Jahnke. 4. Bd.). 2. Aufl. 8°, III u. 103 S. Bielefeld 1921, Velhagen & Klasing. 3.40 *M*.

Prosniz, Adolf. Kompendium der Musikgeschichte. 1. Bd. Bis zum Ende d. 16. Jhs. (Vorgeschichte. Alte Geschichte.). Für Schüler und Konservatorien. 3. verb. u. verm. Aufl. gr. 8°, XI u. 180 S. mit 1 eingedr. Bildnis u. 1 Tafel. Wien 1920, Universal-Edition. 6 *M*.

Prüfer, Arthur. Musik als tönende Faust-Idee. 8°, 68 S. Leipzig [1920], Steingräber-Verlag.

Reusing, Gregor. Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder. Lehrbeispiele und Unterrichtsentwürfe. 2. u. 3. verbesserte und durch Aufnahme der Einheitslieder erweiterte Aufl. 8°, 154 S. Köln [1920], J. P. Bachem.

Révész, Géza. Prüfung der Musikalität. S.-A. aus „Zeitschrift für Psychologie". Bd. 85, S. 162—209. Leipzig 1920, Joh. Ambr. Barth.

Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band, 1. Teil. Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). Zweite, durchgesehene Aufl. gr. 8°, VIII u. 513 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 18 *M*.

Rolland, Romain. Beethoven. Övers. från orig:s 6:te uppl. 8:de uppl. 8°, 98 S. Stockholm 1920, G. A. Norstedt & Söners. 2.75 Kr.

Roth, Herm. Heinrich Kaspar Schmid. (Zeitgenössische Komponisten usw. Bd. 6.) 8°, 129 S. m. 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 *M*.

Rutz, Ottmar. Menschheitstypen und Kunst. Mit 27 Abb. auf Tafeln. 8°, 136 S. Jena 1921, E. Diederichs. 30 *M*.

Sandberger, Adolf. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. gr. 8°, VII, 330 S. mit 1 Bildnis. München 1921. Drei Masken-Verlag. 40 *M*.

Sang und Klang Almanach 1921. Hrsgbr. Leopold Schmidt. kl. 8°, 96 S. m. 8 Originalkunstblättern. Berlin [1920], Neufeld & Henius.

[Mit Beiträgen von Leonid Kreutzer, Ludwig Karpath, Siegmund Pisling, E. N. v. Reznicek, Carl Flesch, Ernst Kunwald, Leo Blech, Leopold Schmidt und zwei Liedern von Engelbert Humperdinck und Leo Blech.]

Scheffler, Karl. Die Melodie. Versuch einer Synthese nebst einer Kritik der Zeit. 8°, 88 S. Berlin 1919, Br. Cassirer. 4.50 *M*.

Schering, Arnold. Beethoven und der deutsche Idealismus. Rede, geh. beim Festakt zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages Ludwig van Beethovens an der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittemberg am 16. Dez. 1920. 8°, 31 S. Leipzig 1921, E. F. Kahnt. 2 *M*.

Schering, Arnold. Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. 3., völlig umgearb. Aufl. 8°, VII u. 132 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 9 *M*.

Scheuer, E. F. Richard Wagner als Student. (Berühmte Männer als Verbindungsstudenten I.) Lex. 8°, 32 S. Wien und Leipzig 1920, Neuer Akademischer Verlag. 4.60 *M*.

Das hübsch ausgestattete Schriftchen stellt, hauptsächlich auf Grund von Wagners Autobiographie, aber auch von anderen Quellen, unter denen allerdings das Archiv des Corps Saxonia in Leipzig vollständig versagt, in fesselnder Form und in objektiver und vorurteilsfreier Darstellung Wagners Leipziger „sonderbarste" Studentenschicksale dar. Neu ist wohl besonders das Verzeichnis der 12 Corpsburschen der „Sachsen" im Winter-Semester 1830/31, in dem Wagner in das „feudale" Corps einsprang; die Hälfte davon waren Adelige, darunter der Bruder des Reichskanzlers, Bernhard v. Bismarck. Wagners Leidenschaft für die bunte Mütze ist typisch für den gescheiterten Gymnasiasten; im übrigen hat er seinen wüsten Corpstraum wie eine rasche und hastige Kinderkrankheit mit 18 Jahren überwunden, und später nur mehr mit äußerster Antipathie auf ihn zurückgeschaut. A. E.

Schiegg, Anton. Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lehre. Grundlegende Gesangschule für Schule und Haus. Bearb. u. hrsg. 8°, 55 S. München, 1921, R. Oldenbourg. 3.60 *M*.

Schmid, Otto. Der Mozart-Verein zu Dresden 1896—1921. Gedenkschrift zum 25-jährigen Bestehen i. Auftrage d. Vorstandes verfaßt u. hrsg. 8°, 29 S. Dresden 1921, Gedr. i. d. Hansa-Druckerei.

Schmidt, Leopold. Ritter Blaubart. Ein Märchenstück in 3 Aufz. von Herbert Eulenberg. Musik von E. N. v. Reznicek. Einführung in das Werk (Umschlag: Themat. Analyse). 8°, 61 S. mit 4 Notenbeilagen. Wien [1920], Universal-Edition. 2 *M*.

Schneider, Max. Der deutsche Kantor. (Schlesisches Archiv für evangelische Kirchenmusik. Abhandlungen über alle Zweige kirchlicher Tonkunst, hrsg. von Fritz Lubrich sen. 1. Heft.) Lex. 8°, 7 S. Sagan [1920], Selbstverlag des Hrsg. 1.20 *M*.

Schnitzer, Ignatz. Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit. 2 Bde. 8°, XX u. 268, XIV u. 296 S. (num. Ausg. i. 600 Ex.) Wien 1920, Halm und Goldmann.

Scholtze, Johannes. Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern, nebst Einführungen, geschichtl. u. biograph. Mitteilungen. 5., b. z. Gegenwart erweiterte Aufl. kl. 8°, XVI u. 760 S. Berlin 1921, S. Mode. 24 *M*.

Schwarz-Reiflingen, Erwin. Technik der Gitarremusik. 2. Heft. Studien f. Gitarre. Emoll, Ddur, hmoll, Adur. Eine Auswahl aus den Meisterwerken alter Gitarremusik in fortschreit. Ordnung als Ergänzung jeder Schule und Einführung in die Spielmusik. Lex. 8°. V, 16 S. Wolfenbüttel 1920, J. Zwißler. 6.50 *M*.

Specht, Richard. Der Schatzgräber. Oper . . von Franz Schreker. Einführung in die Musik (Umschlag: Themat. Analyse). 8°, 39 S. mit 3 Notenbeilagen. Wien [1920], Univ.-Edition. 2 *M*.

Specht, Richard. Gustav Mahlers 1. Sym-

phonie. Thematische Analyse. 8°, 14 S. Wien [1921], Universal-Edition. 50 Pf.

Stefan, Paul. Neue Musik und Wien. 8°, 77 S. [Neue Musikbücher.] Wien 1921, E. P. Tal & Co. 8 M.

Stefan, Paul. Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk. Neue, vermehrte u. veränderte Ausgabe. 8°, 172 S. München 1920, R. Piper & Co. 22 M.

Stein, Richard H. Grieg. Eine Biographie. 8°, 231 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. Siebentes Heft. 8°, 144 S. Wien 1920, Universal-Edit. [Kom.: Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

[Inhalt: Rudolf Ficker: Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. — Alfred Orel: Einige Grundformen der Motettkomposition im XV. Jahrhundert. — Albert Smijers: Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543—1619 (II. Teil). — Paul Nettl: Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung.]

Stundenbücher, Musikalische. (Eine Sammlung erlesener kleiner Tonschöpfungen, hrsg. u. mit Einleitung versehen v. hervorragen Künstlern.) 8°. München [1920/21], Drei Masken-Verlag.

Bach, Joh. Seb. Capriccio in Bdur sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. Nebst einer Sonate aus Joh. Kuhnaus „Musical. Vorstellung einiger bibl. Historien" als Zugabe. Eingel. u. hrsg. v. Herman Roth. XIX, 31 S. m. 1 Bildnis. 8 M.

Bach, Joh. Seb. Sechzig Choralgesänge. Ausgew. u. eingel. v. Herman Roth. XXIV u. 63 S. mit 1 Faks. 12 M.

Beethoven, L. van. Bagatellen. Hrsg. u. eingel. v. Paul Bekker. XVI u. 75 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Berlioz, Hector. Ausgewählte Lieder. Eingel. u. hrsg. v. Karl Blessinger. XV u. 74 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Cornelius, Peter. Weihnachtslieder und Trauer und Trost. Hrsg. u. eingel. von Gerh. v. Westerman. XVI u. 41 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Händel, G. Fr. Neun deutsche Arien. Hrsg., gesetzt u. eingel. v. Herm. Roth. XXVIII u. 83 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Lanner, Josef. Ausgewählte Walzer. Mit ein. Einltg. hrsg. v. Oskar Bie. XVI, 79 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Lieder ohne Worte. Ausgew. u. mit ein. Vorwort vers. von Herm. W. v. Waltershausen. XVI, 75 S. mit 1 Bildnis. 12 M.

Mozart, W. A. Gesellige Gesänge f. drei Singstimmen. Hrsg. u. eingel. v. Bernhard Paumgartner. XXV, 86 S. m. 1 Bildnis. 15 M.

Palestrina, G. Pierluigi da. Missa papae Marcelli. Eingel. u. hrsg. v. Alfred Einstein. XX, 47 S. mit 1 Bildnis. 12 M.

Wagner, Richard. Zehn Lieder aus den Jahren 1838—1858. Hrsg. u. eingel. v. Wolfgang Golther. XXI, 73 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Weber, Carl Maria v. Dritte große Sonate dmoll. Hrsg. u. eingel. v. Walter Georgii. XV, 55 S. m. 1 Bildnis. 12 M.

Telemann, Georg Philipp. Singe-, Spiel- u. Generalbaß-Übungen (Hamburg 1733/34). Hrsg. von Max Seiffert. 2. verb. Aufl. Lex.-8°, X u. 49 S. mit 1 Abb. Berlin 1921, L. Liepmannssohn. 12 M.

Unger, Hermann. Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens u. Schaffens. (Zeitgenössische Komponisten usw. 2. Bd.) 8°, 100 S. m. 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 M.

Vuillermoz, Emile. Voyage de musiciens. Paris 1921, E. F. d'Alignan. Broché japon, 400 Fr.; vergé d'Arches, 400 Fr.; vergé 200 Fr.

Waltershausen, Hermann W. v. Richard Strauß. Ein Versuch. (Zeitgenössische Komponisten usw. 1. Bd.) 8°, 126 S. mit 1 Bildnis. München 1921, Drei Masken-Verlag. 7 M.

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Die Violine u. ihre Meister. 6. verm. Aufl. v. Wald. v. Wasielewski gr. 8°, XVI u. 700 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 36 M.

Wellesz, Egon. Arnold Schönberg. 8°, 154 S.

[Neue Musikbücher.] Wien 1921, E. P. Tal & Co. 13 *M*.

Wiedemann, Alfred. Das alte Ägypten. (Kulturgesch. Bibliothek, hrsg. v. W. Foy. 1. Reihe: Ethnolog. Bibl. II.) 8°, 446 S. Heidelberg 1920, Carl Winter. [S. 380—386: Musik.]

Wunder, F. Der Singkranz Heilbronn 1818—1918. Ein Rückblick auf das erste Jahrhundert seines Bestehens. 8°, 135 S. Heilbronn a. N. 1919.

Das typische Schicksal eines um die Pflege der Literatur für gemischten Chor bemühten Vereins ideal gesinnter Musikliebhaber in einer mittelgroßen Stadt entrollt das vom Verfasser für die Vereinsverwandten geschriebene, aber auch dem allgemein interessierten Fernstehenden manches Gute bietende, die Vereinsgeschichte stets in die größeren Zusammenhänge einordnende Buch. Typisch ist die Entwicklung des Singkranzes zu Heilbronn, weil ihm nichts begegnet, was nur ihm zustoßen könnte. Alle die Schwierigkeiten, oft uns lächerlich erscheinender Art, alle Hemmungen, gegen die sich der Aufstieg zu Höherem in schwankendem Tempo vollzieht, alle Stadien steten Fortschritts unter tüchtigen Dirigenten und in geregelten Vermögensverhältnissen, alle Verwicklungen und ihre Entwirrungen, an denen wir teilnehmen, begegnen uns wie hier, überall. Wir hören von Kämpfen nach außen und innen — hier besonders gegen den Urfeind, die Neigung zum Männergesangvereinswesen.

Sehr lehrreich ist die Zusammenstellung der noch vorhandenen Programme: als Ziel schwebt immer die Aufführung eines vollständigen Chorwerkes vor Augen; aber wie oft mußte man sich namentlich in früherer Zeit im Hinblick auf die vorhandenen Kräfte mit Teilen von solchen, gemischten Programmen, in denen auch reine Instrumentalmusik erscheint, und solistischen Darbietungen behelfen! Die „Schöpfung" von J. Haydn, zu deren Vorführung in Heilbronn zwanzig Jahre nach ihrem ersten Erscheinen in der Öffentlichkeit der Verein in das Leben gerufen wurde, begleitet ihn durch die ersten hundert Jahre seines Bestehens (Aufführungen in den Jahren 1819, 1823, 1863, 1870, 1879, 1895 und 1917). Zur oratorischen Darstellung von Opern (als letzter Mehuls „Joseph in Ägypten" 1907) fühlte sich der Verein wohl aus Rücksicht auf das Fehlen eines Stadttheaters — das bestehende wurde am 30. September 1913 eröffnet — gedrungen. Bach erscheint im Jahre 1901 zum erstenmal im Gesichtskreis des Singkranzes, findet aber seit 1913 unter A. Richard treueste Pflege.

Wollte sich der Verein auch einmal auf die in seiner unmittelbaren Nähe, in der Bibliothek des Gymnasiums vorhandenen Schätze an älterer Musik besinnen, so würden wir ihm das auf S. 77 des Buches erwähnte Madrigal aus dem 13. Jahrhundert gerne schenken.

Th. W. Werner.

Neuausgaben alter Musikwerke

Geistliches Gesangbüchlein. Ausgewählte Lieder, vornehmlich kirchlicher Art, zum Gebrauch für einstimmigen Gesang mit Begleitung von Orgel, Harmonium oder Klavier, oder für vierst. gem. Chor. Ges. u. mit Tonsatz im einfachen Kontrapunkt versehen von Gotth. Ulrich. II. Teil. Ebingen (Württ.) 1921, Joh. Jehle.

Α. ΡΕΜΑΝΤΑ καὶ Π. Δ. ΖΑΧΑΡΙΑ, Ἀρίων. Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ὡς διεσώθη ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς σήμερον. Ἀθῆναι 1917, τυπ. Ἐπ. Ζαγκουρόγλου. Δρ. 12.

Dieses Werk unternimmt einen Versuch, der für die Kenntnis der antiken Musik noch sehr fruchtbar werden kann, nämlich den Spuren nachzugehen, die die antike Musik über das Mittelalter hinweg in der neugriechischen hinterlassen hat. Daß hier noch Zusammenhänge bestehen, scheint mir ganz zweifellos und ist auch bereits von neueren Besuchern Griechenlands betont worden. Die beiden Verfasser sind also auf dem ganz richtigen Wege, nur ist ihre wissenschaftliche Ausrüstung nicht ganz auf der Höhe. Gleich bei den antiken Melodien stört die moderne akkordliche Begleitung. Daß sie alles eher als antik ist, hat die Forschung längst erwiesen; trotzdem scheinen diese zweifelhaften Sirenenklänge nicht verstummen zu können. Auch die von den Verfassern übernommenen Versuche Kraliks, mittelalterlichen Kirchenmelodien der Metren halber antike Poesien unterzu-

legen, können nicht als wissenschaftlich stichhaltig bezeichnet werden. Der Schwerpunkt der Beispiele ruht auf den neueren Volksliedern, die die Verf. aus den verschiedensten Landschaften Griechenlands teils nach der Sammlung von Bourgault Ducoudray, teils nach eigenen Aufzeichnungen abdrucken. Manches darunter gemahnt zwar sichtlich an die orientalische Melismatik, in Anderem dagegen, namentlich in den als χοροί (Reigentanzlieder) bezeichneten Stükken scheint wirklich eine Verwandtschaft mit der antiken Kunst vorzuliegen, vorausgesetzt, daß der Abdruck den wirklichen Verhältnissen entspricht. Gerade bei solchen ländlichen Tanzliedern wird man ja noch am ehesten derartiges altes Gut vermuten dürfen. Doch muß die Entscheidung darüber genauen Kennern der neugriechischen Volksmusik vorbehalten bleiben. Den Beispielen gehen drei einleitende Kapitel über die antike und mittelalterliche, sowie über die Volksmusik in Hellas voraus.

Hermann Abert.

The Jattendon Hymnal. Edited by Robert Bridges and H. Ellis Wooldridge. 196 S. Royal 4°. London 1920, Humphrey Milford, Oxford University Press. £ 2, 2 s.

The English Madrigal School, Transcribed, scored and edited by Edmund H. Fellowes. London, Stainer & Bell, Ltd.

[Von den geplanten 36 Bänden sind bis jetzt 16 erschienen; die 3 nach dem Kriege erschienenen sind:

XIV. William Byrd. Psalms, Sonats and Songs for five voices (1588).

XV. William Byrd. Songs of Sundry Natures (1589).

XVI. William Byrd. Psalms, Songs and Sonnets (1611).

Preis jedes Bandes 17/6 s.]

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

München.

Am 2. Mai hielt Dr. Otto Ursprung einen Vortrag über „Das spanische Volkslied des 14. Jahrhunderts", auf Grund neu erschlossenen Materials aus dem Kloster Montserrat. Ein näheres Eingehen auf den fesselnden Vortrag erübrigt sich an dieser Stelle, da er in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift zur Veröffentlichung gelangen soll. Einstein.

Mitteilungen

Wie unsere Mitglieder schon dem Vorlesungsverzeichnis im letzten Heft entnehmen konnten, hat die Berliner Universität mit dem Beginn des Sommersemesters durch das Inkrafttreten des Altersgesetzes Geheimrat Prof. Dr. Karl Stumpf, Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar und Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender als amtierende Vertreter unserer Wissenschaft verloren. Prof. Dr. Max Friedlaender macht jedoch erfreulicherweise von dem den emeritierten Professoren zustehenden Recht, weiter Vorlesungen zu halten, Gebrauch: er tut damit zur Freude seiner Schüler nur, was ihm seine Frische und Arbeitsfreudigkeit gebieten. Leider folgt Prof. Dr. Stumpf, trotz voller Rüstigkeit, nicht seinem Beispiel. Sein Verlust ist unersetzlich, nicht nur im Hinblick auf die Weite seines Arbeitskreises (vergleichende Musikwissenschaft, Psychologie, Akustik), sondern auch auf die seltene Vereinigung des Philosophen und Musikers in einer hervorragenden Persönlichkeit. Ebenso unersetzlich ist der Verlust Prof. Dr. Kretzschmars, so sehr ihn sein Leiden ja schon längere Zeit an der vollen Ausübung seiner Tätigkeit gehindert hat, wenn er auch seine Kraft noch zuletzt in den Übungen des Seminars zur Verfügung gestellt hat. Wir brauchen an dieser Stelle nicht an die Eigenschaften zu erinnern, die sich in ihm zum Vorbild des

echten Musikwissenschaftlers vereinigten: die wissenschaftliche Strenge und Tiefe, die reiche praktische Erfahrung, die warme und phantasievolle Art der Geschichts- und Lebensbetrachtung, die künstlerische Art der Darstellung, die Gabe der Organisation. Es tut weh, diese Männer aus ihren Ämtern scheiden zu sehen; es tut wohl, ihnen an diesem Abschnitte ihrer Wirksamkeit unseren Dank für alles, was sie uns gegeben haben, aussprechen zu können.

Den Ruf als Nachfolger von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar an der Berliner Universität hat Prof. Dr. Hermann Abert in Leipzig erhalten, aber abgelehnt.

Das neugegründete Lektorat für Musiktheorie an der Universität Leipzig ist dem Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes übertragen worden.

Dr. Paul Nettl, dessen Habilitation an der deutschen Universität in Prag wir im letzten Heft gemeldet haben, liest im S.-S. über „Die deutsche Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert", einstündig. Seine Habilitationsschrift behandelte „Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts"; seine Probevorlesung „Die Aria als Begriff und Gattung".

Dr. Hermann Stephani in Eisleben hat gleichzeitig von der Universität Göttingen einen Ruf als Nachfolger von Universitätsmusikdirektor Freiberg und von der Universität Marburg als Nachfolger von Musikdirektor Gustav Jenner erhalten. Er wird dem Ruf nach Göttingen folgen.

Prof. Ewald Sträßer ist mit einem Lektorat für Musikwissenschaft an der Universität von Köln betraut worden. Er wird im kommenden Sommersemester über Theorie und Formenlehre lesen.

Wie Prof. Dr. E. Schmitz in Dresden hat nunmehr auch Dr. Wilhelm Heinitz im vergangenen Wintersemester am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg das Grammophon planmäßig in den Dienst der musikalischen Vorlesung und Übung gestellt.

Am 5. Mai ist in Wien im 71. Lebensjahre Max Kalbeck gestorben. Von seiner ausgebreiteten musikliterarischen Tätigkeit wird ihren Wert am meisten seine große Biographie von Brahms behalten.

Unter dem Titel „Tudor Church Music" beabsichtigt der Carnegie United Kingdom Trust in der Oxford University Press im Lauf der nächsten fünf Jahre zehn Bände Kirchenmusik englischer Meister nach den Originalhandschriften und -drucken herauszugeben: John Taverner. William Byrd, Orl. Gibbons, Thomas Tallis, Rob. White, John Merbecke, Hugh Aston, Thomas Tomkins, John Ward, Thomas Morley, Thomas Weelkes. Vorgesehen ist eine wissenschaftliche und eine populäre Ausgabe; Leiter der Ausgabe ist R. R. Terry, Organist und Musikdirektor an der Westminster-Kathedrale, der Herausgeber-Ausschuß besteht aus den Herren P. C. Buck, E. H. Fellowes, A. Ramsbotham, S. Townsend Warner.

In der Revue musicale II, 7 (1. Mai 1921) macht Georges de Saint-Foix Mitteilung über „Eine unbekannte Sonate Mozarts", die er, in einem merkwürdig späten Druck des Pariser Verlegers F. de Roullede (um 1790) der Pariser National-Bibliothek (V^{m7} 5726) erhalten, aufgefunden hat. Es handelt sich um eine Sonate in C dur zu vier Händen, aus Allegro, Menuett und Allegretto bestehend, von dem Knaben für seine Schwester und sich wahrscheinlich am Ende des Londoner Aufenthaltes 1765 geschrieben.

In der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft haben im Lauf des Winters 1920/21 vier Vortragsabende stattgefunden: Dr. E. Refardt behandelte „Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts"; Prof. Dr. Karl Nef „Beethoven"; Martha Müller „Basels Stadtpfeiferei im Mittelalter", und Dr. Rob. Sondheimer „Die Sarasinsche Musiksammlung der Schweizerischen Musikbibliothek".

Am Karfreitag hat der Meininger Bach-Verein unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Karl Paulke die Matthäus-Passion des Merseburger Hofkapellmeisters und Domorganisten Jo-

hann Theodorich Römhildt (1684—1756) zur ersten Aufführung gebracht. Paulke hat das Verdienst, Römhildts Gestalt auch wissenschaftlich zuerst wieder umrissen zu haben.

Am 27. Februar 1921 ist in Barcelona unter Leitung von Maestro Luis Millet und Mithilfe von Fr. Pujol die erste spanische Aufführung von Bachs Matthäus-Passion in katalonischer Sprache zustande gekommen; Aufführungs-Organ war der Chor und die Singschule des „Orféo Català".

Dresdner Musikwoche. Zu Ostern 1921 fand in Dresden eine ausgedehnte Musikwoche mit festmäßigen Sinfoniekonzerten, Kirchenkonzerten und Opernaufführungen statt. An der Veranstaltung war zum erstenmal auch die Musikwissenschaft offiziell beteiligt durch drei größere Vorträge, die Prof. Dr. Eugen Schmitz in der Aula der Technischen Hochschule hielt. Der eine galt der vorbereitenden Einführung in Gustav Mahlers Achte Sinfonie, die beiden andern über Bachs „Matthäuspassion" und Beethovens „Neunte Sinfonie" hatten mehr allgemein historischen und ästhetischen Charakter. Unter dem Titel „Die expressionistische Dramatik von Bachs Matthäuspassion" wurde eine neue Auffassungsart von Bachs Kunst erörtert. Im Gegensatz zu der formalistischen Bach-Auffassung des klassizistischen Mendelssohnkreises und der darauf folgenden impressionistischen Schweitzers und seiner Gefolgschaft redete der Vortragende einer wieder mehr den seelischen Ausdruck als Hauptsache suchenden „expressionistischen" Betrachtungsweise das Wort. Fußend auf der bekannten historischen Beobachtung, daß das Tonmalerische bei Bach nur ein Zug seiner Zeit sei und daß nicht die Tonmalerei an sich, sondern die zurückhaltende, veredelte, durchgeistigte Art ihrer Anwendung Bachs Eigenstil ausmache, stellte der Vortragende, moderne Begriffe zurückdatierend, Bach gewissermaßen als „Expressionisten" seiner vorwiegend auf realistisches, tonmalerisches Abbilden der Wirklichkeit bedachten, mithin „impressionistisch" gestimmten Umgebung (Telemann-Mattheson-Kreis) gegenüber. Insofern glaubt er eine besondere Verwandtschaft zwischen dem, was der moderne Expressionismus möchte, aber freilich einstweilen nicht erreicht, und dem Kunstideale Bachs feststellen zu können. Zahlreiche gespielte und gesungene Musikbeispiele gaben den Ausführungen die praktische Unterlage. — Der Beethoven-Vortrag „Nachdenkliches zur Neunten Sinfonie" bemühte sich, die Lösung der Rätsel des Schlußsatzes auf neuen Wegen zu finden. Für die Heranziehung der Vokalmusik wurde ein äußerer und ein innerer Grund als ausschlaggebend befunden. Der äußere liegt in der ursprünglichen Bestimmung der „Neunten Sinfonie" für England, die durch den in den Skizzenbüchern vorkommenden Ausdruck „Sinfonie allemande" nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern vielmehr bestätigt wird, da das, nach Riemanns Mannheimer Veröffentlichungen, eine typische Bezeichnung der ins Ausland gehenden deutschen Sinfonien war. Im Hinblick auf den Vokalmusik und Chorwirkungen bevorzugenden Geschmack der Engländer wird Beethoven sich für den Chorschluß entschlossen haben, wobei als Stilvorbild die gewaltigen volkstümlichen Chöre Händels naturgemäß nahe lagen. Händel, den Beethoven begeistert verehrte und dem er im Schwesterwerk der „Neunten", in der Missa solemnis, durch das bekannte Zitat aus dem Allelujah gehuldigt hatte, dürfte insbesondere mit seinem Beethoven wohlvertrauten „Alexanderfest" den Ton für die musikalische Auffassung der Freuden-Ode angegeben haben. Über allen äußeren Anregungen stand freilich für Beethoven ein innerer künstlerischer Grund. Was seine Phantasie jahrzehntelang an Schillers Ode gefesselt hatte, war die in ihr gefundene Verklärung des Humanitäts-Ideals vom Überströmen der subjektiven Persönlichkeit auf die Allgemeinheit, wie es sich in Freundschaft, Gattenliebe, Weltbürgertum, endlich im gemeinsamen Gottesglauben ausprägt. Dieses „Überströmen" subjektiver Empfindungen ins Allgemeinempfinden konnte aber musikalisch gar nicht plastischer zum Ausdruck kommen, als durch den Wechsel zwischen dem typisch subjektiv gestimmten, gehobenen, reinen Instrumentalstil einerseits und dem ebenso typisch Massenstimmungen ausprägenden volkstümlichen Vokalstil andrerseits. So kam Beethoven dazu, die drei tief subjektiven Sinfoniesätze mit dem gemeinempfundenen Schlußchor zusammenzustellen. Und auch die formlich barocke Einführung des

Vokalschlusses mit Instrumentalrezitativen, Themenzitaten usw. wird nun klar. In der Fanfare gellt der große Notschrei der Menschheit; auf ihn sucht der Einzelne im Selbstgespräch gleichsam Antwort aus seinen subjektiven Erlebnissen zu finden; als erlösender Gedanke kommt die humane Freudenbotschaft, die zuerst subjektiv im Innern erwogen wird (rein instrumentale Entfaltung der Melodie!), dann, auf den erneuten Notschrei Aller hin, heraustritt „aus dem sichern Winkel des Herzens, ihrem mütterlichen Busen" und, indem sie begriffliche Sprache gewinnt, auf die Allgemeinheit überströmt. Mit Heranziehung aller authentischen Quellen, insbesondere der Skizzenbücher Beethovens, und wiederum gestützt durch zahlreiche praktische Instrumental- und Gesangsbeispiele wurde diese Auffassung bis in alle Einzelheiten verfolgt. Um die Ausführung dieser Musikbeispiele bei allen drei Vorträgen machte sich Dr. Heinz Knöll, Kapellmeister an der Sächs. Staatsoper, verdient.

Kantor Alfred Stier, dem Dresden eine systematische Pflege des a cappella-Gesanges verdankt und der in letzter Zeit sich besonders Werken von Jan P. Sweelinck gewidmet hat, hat zur Vorfeier des 400. Gedenktages des Wormser Reichstags in der Dresdener Sophienkirche Motetten von H. L. Hasler und Choräle von Johann Walther zur Aufführung gebracht.

Druckfehlerberichtigung. — Im Berliner Ortsgruppenbericht auf S. 446 muß es heißen: „lehrreichen physiologischen Ausführungen"; in dem zweiten Referat der Bücherschau auf S. 437 „Boivie" stat Boivie, sowie fiolmakare.

Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. 46. Autographen-Versteigerung, 30. u. 31. Mai. [Darunter zwei Partiturseiten aus J. S. Bachs Kantate „Ich habe meine Zuversicht" (188); ein Brief Ph. Em. Bachs an Telemann vom 29. Jan. 1768; von Beethoven u. a. die Klavierstimme des Bdur-Konzerts op. 19; ein Stammbuchblatt von Giovanni Gabrieli; drei Mazurkas op. 50 von Chopin; das Quartett op. 64, 5 Ddur von Jos. Haydn; die Variationen „Unser dummer Pöbel meint" von Mozart (Köch. Nr. 455), sowie zwei Kanons; drei Lieder („Die Sterne", „Nachtgesang", „Auf dem Strom") von Schubert; von Weber u. a. das Grand Duo concert. op. 98 für Klarinette und Klavier, außerdem Stücke von Reichardt, Spontini, Nicolai, Spohr, Mendelssohn, Marschner, Meyerbeer, Rich. Wagner usw.

Mai	Inhalt	1921

Seite

Rudolf Steglich (Hannover): Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte 449
Willi Kahl (Köln-Lindenthal): Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte 459
Karhi Meyer (Berlin): Kants Stellung zur Musikästhetik 470
Egon Wellesz (Wien): Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik 482
Bücherschau 503
Neuausgaben alter Musikwerke 508
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 509
Mitteilungen 509
Kataloge 512

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliésstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/Zehntes Heft 3. Jahrgang Juni/Juli 1921

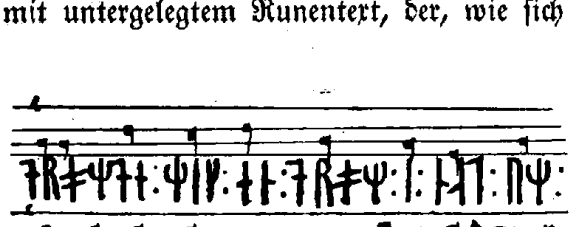
Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark u. T.-Z., Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus

Von

Angul Hammerich, Kopenhagen

Die an altnordischen Handschriften so reiche Universitätsbibliothek in Kopenhagen birgt unter andern Seltenheiten eine große Runenhandschrift (A. M. 8vo, Nr. 28)[1], die, im 13. Jahrhundert niedergeschrieben, eine Abschrift des „Schonischen Gesetzes" König Waldemars des Siegers enthält. Der Schluß dieses in seiner Art einzigen Kodex bringt zu allerletzt ein Unikum, nämlich ein Notenfragment von mittelalterlichen Quadratnoten mit untergelegtem Runentext, der, wie sich ergibt, ein dänisches Volkslied enthält.



In der deutschen Literatur kennt man dieses mittelalterliche Dokument nur aus einer Wiedergabe in Faksimile mit beigefügter Übertragung in moderne Notenschrift in Johannes Wolfs „Handbuch der Notationskunde" I, S. 119 (Leipzig 1913).

Ich werde hier eine nähere Besprechung dieses Dokuments geben. Der Text ist:

drömdæ : mik : æn : dröm : i nat : um : silki : ok : ærlik : pæl :

[deutsch:

träumte : mir : ein : Traum : heut : Nacht : von : Seide : und : kostbarem : Tuch].

Dieser Text gibt uns die Grundform für den dänischen typischen viergliedrigen Volksweisenvers: kein Auftakt; vier Füße und männlicher Reim.

Die Noten, in mittelalterlicher Quadratnotenschrift, sind klar und nicht schwer zu deuten. Leider geben sie doch nur ein Fragment der Melodie, und dies ist wohl

[1] Herausgegeben in Faksimile, Kopenhagen 1877.

die Ursache, daß diese Melodie trotz ihres großen historischen Interesses so lange unbeachtet geblieben ist. Erst in den letzten Jahrzehnten wurde die Aufmerksamkeit auf sie hingelenkt. Wir wollen hierüber kurz einige nähere Angaben machen.

P. Wieselgren bringt in „Sveriges sköna litteratur" II (1834), S. 406 eine Abbildung des Liedfragmentes, doch weder er, noch die dänischen Gelehrten Svend Grundtvig oder später P. G. Thorsen, welch letzterer in der Schrift „Om Runernes Brug til Skrift" (1877), S. 52—54 das Fragment behandelt, haben den Versuch einer Deutung der Noten gemacht. Eine solche erfolgt erst in C. Rosenbergs „Nordboernes Aandsliv" II (1880), S. 409, allerdings in einer durchaus irreleitenden Weise, da der betreffende „Sachverständige", der die Aufgabe übernommen hatte, die Notenschrift zu deuten, nur darzutun vermochte, daß er gar keinen Begriff von der Sache hatte. Er liest die Noten als lauter C dur-Dreiklänge!

Richtig gelesen wurden die Noten erst von dem Oberlehrer A. Müller an der Kathedralschule zu Aarhus, dem die Ehre gebührt, hier als Erster genannt zu werden. Außerdem schrieb er einen verdienstvollen Aufsatz über das Notenfragment in der „Nordisk Musiktidende" (Christiania 1883, S. 137 ff.), in dem er die Melodie näher behandelt und auf deren Bedeutung als historisches Dokument hinweist. Sein Aufsatz gab Anlaß zu einer Replik in derselben Zeitschrift (S. 149 ff.) vom Verfasser dieses mit Nachweis der musikhistorischen Bedeutung des Fundes, wie auch der musikalischen Eigenschaften und der ganzen historischen Stellung der Melodie, sowie einer Rekonstruktion derselben in dreiteiligem Takt. Später ist das Liedfragment von schwedischer Seite behandelt worden in der „Tidskrift för Svenska landsmålen" VI (1885—89) von Adolf Lindgren, der nach einer eingehenden und gelehrten Untersuchung zu einem ähnlichen Resultat gelangt wie seine dänischen Vorgänger.

Das Runenfragment liefert uns wie gesagt das älteste dänische Volkslied und hat als solches ein ganz besonderes Interesse, weshalb es hier einer näheren Untersuchung unterzogen werden soll.

Betrachten wir das Fragment im einzelnen, so sehen wir gleich, daß es in zwei Teile zerfällt, einen größeren mit Quadratnoten, unter welchen der Text steht, und einen kleineren Teil, wo die Noten zu einer „Ligatur" zusammengezogen sind, und unter dem sich kein Text befindet. Der erste Teil der Melodie (mit dem Text darunter) gibt keinen Anlaß zu Zweifeln, anders aber verhält es sich mit dem folgenden Teil, wo die Noten in einer „Ligatur" dargestellt sind. Die erste Frage wird sein, was diese „Ligatur" hier zu bedeuten hat.

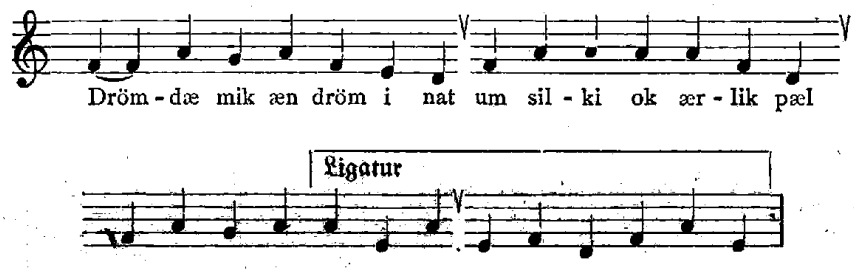
Es ist von einigen angenommen worden, daß die Ligaturgruppe eine Art „Koloratur" sein könne. Doch kann dies nicht stimmen, denn teils streitet eine solche Koloratur gegen die Natur eines mittelalterlichen Volksliedes; teils gibt eine solche keinen Sinn, wenn es gilt, aus dem Fragment etwas Melodisches herauszubringen. Wir können also von dieser Auffassung Abstand nehmen.

Betrachten wir dagegen diese Ligatur genauer und untersuchen die darin enthaltenen Töne einzeln, so zeigt es sich, daß sie sich willig aneinander reihen zu einer melodisch-rhythmischen Einheit von ganz demselben Charakter, wie die Töne der vorhergehenden Quadratnoten, unter welchen sich der Text befindet. Der Schluß liegt also nahe, sie einfach als eine Fortsetzung dieser zu betrachten. Und fragt man, aus welchem Grunde die Noten hier als Ligatur zusammengezogen und nicht einzeln,

wie die vorhergehenden Noten geschrieben sind, so gibt die Handschrift selbst, wie mir scheint, deutlich die Antwort: weil es an weiterem Platz auf dem Blatte fehlt. Wollte der Schreiber der Noten so viel wie möglich von der Melodie bringen, so mußte er zum Schluß die Noten zusammen„kritzeln", und hierzu fand er ein naheliegendes Hilfsmittel eben in der „Ligatur", die auf einem engen Platze eine ganze Reihe von Noten vereinigen kann. Im vorliegenden Falle sind also neun Noten, d. h. ein Drittel sämtlicher Noten, auf diesem kleinen Platze zusammengedrängt, der nur ein Zehntel des ganzen Raumes der Seite ausmacht. Diese Verdolmetschung findet eine Bestätigung darin, daß der letzte Teil der Melodie keinen Text unter sich hat, denn für einen solchen, mit den großen, weitläufigen Runen geschrieben, war auf dem Blatte durchaus kein Platz mehr. Der Abschreiber konnte nicht einmal die ganze Melodie unterbringen, sondern mußte, wie sich zeigt, einhalten, ehe diese ganz zu Ende geführt war. –

Die nächste Frage ist, in welchem Verhältnis der in Ligatur aufgeschriebene letzte Teil zu der übrigen Melodie steht. Sowohl C. Rosenberg wie auch A. Müller haben angenommen, daß dieser letzte, textlose Teil der Noten den Refrain des Liedes angeben solle. Diese Hypothese hält indessen einer näheren Untersuchung nicht Stand, im Gegenteil weist eine solche darauf hin, daß die Ligatur eben die Noten zur Fortsetzung der im ersten Teil der Schrift begonnenen Melodie bringt, welche erst dadurch zu einem abgeschlossenen Ganzen wird. Ich möchte hier einschalten, daß Svend Grundtvig in der vorerwähnten Schrift von P. G. Thorsen auch anführt (S. 54): „Falls das Lied einen Refrain gehabt hat, müßte dieser vor dem Vers angebracht sein, und ist dies dann von dem Abschreiber versäumt worden".

Wichtig ist diese ganze Frage, ob wir überhaupt etwas von Bedeutung aus der Melodie herausbringen können. Betrachten wir nun zuerst die im Notenfragment angegebenen Intervalle, die alle mit voller Deutlichkeit gelesen werden können und hier mit modernen Noten wiedergegeben sind:



Bei erster Betrachtung erscheint es mir ganz deutlich, daß die Melodie in dem Teil mit dem darunter liegenden Text nicht zu Ende geführt sein kann; dazu ist dieser Text zu klein und unbedeutend. Lassen wir dagegen die Melodie in dem andern Teil der Noten (ohne Text) sich fortsetzen, so erhalten wir ein gutes Resultat, indem die Intervalle dieses letzten Teiles ganz natürlich eine melodische Ergänzung der des ersten Teiles bilden. Ein Blick auf die Intervalle wird uns sofort davon überzeugen. Die Intervalle bilden vier Gruppen, jede mit ihrer Zäsur — die Gruppierung habe ich durch das Zeichen V in der vorstehenden Aufzeichnung der Noten angedeutet — und die Parallelität des melodischen Inhalts dieser vier Gruppen scheint mir einleuchtend. Die beiden ersten Gruppen (mit dem Text) bringen bzw. Auf- und Abgesang des

ersten Gliedes der Melodie, die beiden letzten Gruppen (ohne Text) bzw. Auf- und Abgesang des zweiten Gliedes, ihre Repetition und Entwicklung. Damit ist meiner Meinung nach die ganze Melodie gegeben, nur der „Refrain" fehlt, aber dieser sollte — nach Grundtvig — ja auch voran angebracht sein, wozu in diesem Falle also kein Platz gewesen ist.

Wie verhält es sich nun aber mit dem Rhythmus? Die große Frage ist hier: sind es „Choralnoten" oder „Mensuralnoten"? Im ersteren Falle ist nämlich der rhythmische Wert der Noten unbestimmt, im letzteren Falle ist dieser von dem Mensuralsystem, das im 13. Jahrhundert herrschte, abhängig, und das bedeutet, wie bekannt: dreiteiliger Rhythmus.

Die Noten in unserer Handschrift sehen aus wie Choralnoten. Aber hiermit ist die Sache doch noch nicht erledigt, da man im Mittelalter, besonders in den ältesten Handschriften, sehr oft Choralnoten auch zur Aufzeichnung von Melodien, die unzweifelhaft „mensuriert" waren, vorfindet. Der betreffende Abschreiber des Fragments hat wohl die Notenzeichen benutzt, die ihm am bequemsten waren, und zu seiner Zeit waren dies eben Choralnoten. Es war für ihn insofern nicht notwendig die komplizierteren Mensuralnoten anzuwenden, als der Rhythmus einer solchen mensurierten Melodie damals eine allgemein bekannte Sache war, nämlich immer dreiteilig. Eine große Menge der Troubadour- und anderer weltlicher Lieder aus jener Zeit sind deshalb, wie bekannt, in älteren Aufzeichnungen mit Choralnoten notiert, also scheinbar ohne Mensur, doch würde es falsch sein, sie allein aus diesem Grunde als nicht mensuriert zu behandeln.

Die Frage, wie eine zu jener Zeit niedergeschriebene Melodie in rhythmischer Beziehung zu behandeln ist, muß deshalb in jedem einzelnen Fall von verschiedenen Kriterien abhängen. Bisweilen stehen mehrere Handschriften aus verschiedenen Zeiten zu Gebote und man kann dann diese Handschriften vergleichen. Bisweilen findet man auch gewisse Eigentümlichkeiten in der Notenschrift selbst, die nach der einen oder anderen Richtung einen Fingerzeig geben können. Hierzu gehört die Anwendung von zusammengefügten Notengruppen, den sogenannten „Ligaturen", welche sowohl bei Choral- wie auch Mensuralnoten vorkommen. Bei diesen letzteren waren Ligaturen vorgeschrieben an Stellen, wo die Melodie ohne darunter geschriebenen Text war[1].

Die Noten des Codex Runicus zeigen nun die Eigentümlichkeit, daß bei Aufzeichnung derselben der Gebrauch von Ligaturen in ausgedehntem Maße Anwendung gefunden hat, indem der letzte Teil der Melodie damit angegeben ist, und dies gerade an einer Stelle ohne Text. Dies könnte darauf hindeuten, daß wir es hier mit einer mensurierten Melodie zu tun haben, die also nach den Regeln der Mensuralmusik aus dem 13. Jahrhundert behandelt werden sollte, trotzdem im übrigen Choralschrift angewendet worden ist.

Von diesem Gesichtspunkte aus habe ich seinerzeit in meiner vorerwähnten Abhandlung in der „Nordisk Musiktidende" von 1883 die Anwendung des dreiteiligen Rhythmus befürwortet, und stützte mich dabei auf die Aussagen der Musikautoren des 12. und 13. Jahrhunderts. In diesem Zeitraum war nämlich wie bekannt, der

[1] J. B. Beck, Die Melodien der Troubadours, 1908, S. 66.

dreiteilige Rhythmus — die sogenannte „Perfectio“ (das Symbol der heiligen Dreieinigkeit) — der für mensurierte Musik einzig erlaubte. Darnach müßte die Melodie nach dem mittelalterlichen Modus I mensuriert sein, dessen Takteinheit eine solche „Perfectio“ ausmachte (Longa + Brevis = 2 + 1), also ein Tripeltakt wie unser

Nun ist hier indessen noch anderes zu beobachten außer den strengen Regeln der Mensuralmusik des 12.—13. Jahrhunderts. Reiflichere Überlegung hat mir dies klar gemacht. Der Charakter der vorliegenden Melodie erhält wie mir scheint, durch diesen Tripeltakt etwas undänisches. Allerdings ist der dreiteilige Rhythmus in unseren Volksliedern nicht unbekannt, der zweiteilige ist aber bei weitem häufiger und, wie auch Adolf Lindgren und Th. Laub hervorheben, der natürlichste. Die Frage ist also die, ob die Noten im Codex Runicus als „Mensuralnoten“ zu bestimmen sind, was also den dreiteiligen „modalen“ Rhythmus zur Folge hätte, oder ob sie nicht mit eben so gutem Recht als „Choralnoten“ aufgefaßt werden können, in welchem Falle der Rhythmus frei ist. Bei näherer Untersuchung des Kriteriums, worauf es ankommt bei der Frage ob Mensural- oder Choralnoten, nämlich den „Ligaturen“, zeigt es sich jedoch, daß sich bei der Mensuralmusik in der Regel keine Ligaturen über fünf Noten befinden, während die Ligatur unseres Manuskripts neun Noten umfaßt! Dies scheint mir eine Bekräftigung der Auffassung, daß die Ligatur hier an dieser Stelle von keiner Bedeutung ist für die Frage, ob Mensural- oder Choralschrift, sondern nur aus dem schon früher hervorgehobenen Umstande entspringt, daß auf der Seite für die Noten so wenig Platz geblieben ist. Die Noten mußten so dicht wie möglich untergebracht werden, was eben durch Anwendung der „Ligatur“ erreicht werden konnte. Hieraus folgt, daß wir, so wie die Handschrift faktisch vorliegt, die Choralschrift als die primäre betrachten dürfen und die Ligatur nur als ein zufälliges Zusammenziehen der Noten wegen Platzmangels, und daher die Melodie in den natürlicheren „imperfekten“, d. h. zweiteiligen Takt umsetzen können.

Es muß daher freiem Gutdünken überlassen bleiben, welche dieser Umschreibungen, die drei- oder zweiteilige, man vorziehen will; beide sind unten angeführt.

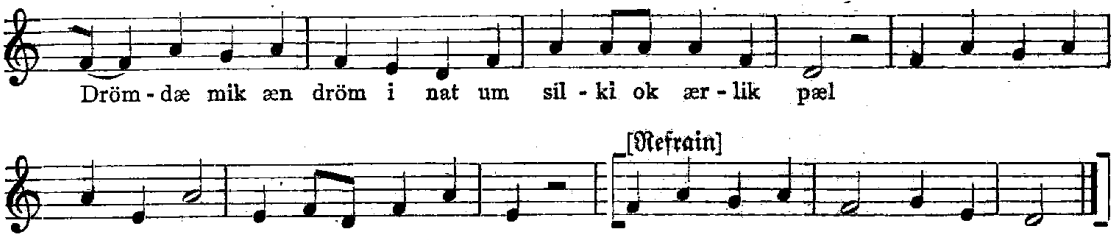
Wir haben denn eine hübsche, charaktervolle Melodie erhalten, einer vierteiligen Versstrophe entsprechend und in zwei Melodiestrophen geteilt, welche je eine Periode von vier Takten[1] ausmachen. Hervortretend sind die archaischen Züge: die Tonart „dorisch“, der Tonumfang stark begrenzt (im Ganzen nur fünf Töne im Umfang einer Quinte), die Modulation im Anfang ein wenig unbeholfen — die beiden ersten Zäsuren schließen auf dem Grundton d —, später doch mit freierer Modulation zur resp. Quinte a und der Sekunde e. Um die Melodielinie recht hervorzuheben, sind in der Wiedergabe diese beiden Intervalle als halbe Schlüsse zu markieren. Mit dem letzten derselben, dem auf e — einem Halbschluß, charakteristisch für die hier angewandte Tonart, der „dorischen“, — endigt unser Fragment.

Nun müßte der Refrain folgen, welcher aber leider fehlt. Wie war dieser Refrain beschaffen? Niemand weiß es, doch ist anzunehmen, daß er aus den Tönen

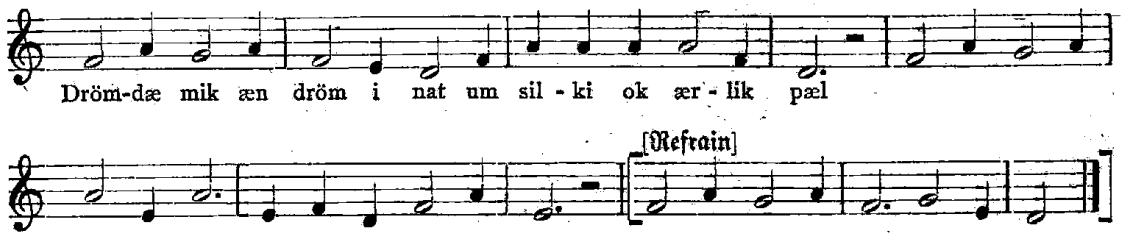
[1] Die erste Note des Fragments, der Ton f, ist in der Handschrift doppelt (das alte Neumenzeichen „Pressus“), was oft in mittelalterlichen Aufzeichnungen vorkommt und andeutet, daß auf diese Note größeres Gewicht gelegt werden soll.

des Hauptmotivs gebildet war. Ein solch imaginärer, kurzer Refrain ist der Wiedergabe eingeklammert hinzugefügt.

I. Umschreibung der Melodie im zweiteiligen Rhythmus:



II. Umschreibung der Melodie im „modalen" Rhythmus:



Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung

Von

Rudolf Steglich, Hannover

Die Göttinger Aufführung der Händeloper „Rodelinde" im Juni 1920, über die ihr geistiger und praktischer Urheber Oskar Hagen in dieser Zeitschrift bereits selbst berichtet hat[1], entsprang der Überzeugung Hagens, „daß unserer gegenwärtigen Musikproduktion die engste Fühlung mit dem Geist und den Formen ihrer unendlich viel befähigteren Vergangenheit bitter not tut"[2]; sie wollte Ansporn sein und Vorbild für eine weitgreifende bühnenmäßige Neubelebung der wertvollsten musikdramatischen Werke Händels, der besten italienischen Opern wie der Reformopern, der Oratorien. Eine Tat, die sich solche Ziele steckt, verdient besondere Aufmerksamkeit, verlangt aber auch besondere kritische Nachprüfung.

Gerade denen, die auf Grund der Kenntnis der Händelschen Werke von vornherein geneigt waren, dem Göttinger Ereignis eine dauernde Bedeutung für die Händelpflege zu wünschen und damit für die ganze gegenwärtige Musikkultur, gerade denen mußten sich jedoch angesichts der Aufführung bei aller Anerkennung dessen, was tatkräftiger Idealismus hier geleistet hatte, Bedenken aufdrängen, ob die Hagensche Bearbeitung wirklich „die engste Fühlung mit dem Geist und den Formen" der Händelschen Oper bewahre. Und auch dem, der die Aufführung nicht selbst erlebte, der nur durch den Bericht Hagens davon weiß, dem muß es auffallen, daß Hagen die an-

[1] II, 725 ff.: „Die Bearbeitung der Händelschen Rodelinde und ihre Uraufführung am 26. Juni 1920 in Göttingen". — Einige Monate früher veröffentlichte Hagen eine kleine einführende Schrift: „Händels Musikdrama Rodelinde und ihre Bearbeitung" (bei R. Kuhnhardt, Göttingen).

[2] a. a. O. S. 726.

fangs ausgesprochene Überzeugung schon in dem ersten und obersten Leitsatz seines Bearbeitungsverfahrens verleugnet. Da ist nicht mehr die Rede davon, daß die heutige Zeit der Wiederbesinnung auf eine ihr überlegene Vergangenheit bedürfe, also auch der einfühlsamen Versenkung in Händels Art, sondern im Gegenteil, daß sich Händel dem heutigen Empfinden angleichen müsse, denn „zumal in Deutschland, wo die Ansprüche an den inneren Wert des Textes und an die psychologische Entwicklung der theatralischen Aktion dem 18. Jahrhundert gegenüber ganz unvergleichlich gesteigert sind, schreibt die Rücksichtnahme auf diese Momente das oberste Gesetz für jeden Versuch einer Einrichtung der Händelschen Oper für die moderne Bühne".

Gewiß kämen Geist und Form jener Oper durch solche Rücksichtnahme weniger in Gefahr, wenn sich die Ansprüche an Dichtung und Handlung seit Händels Zeit eben nur gesteigert, somit die Grundlagen ihres Wesens nicht verändert hätten. Hagens contradictio in adiecto „ganz unvergleichlich gesteigert" verrät aber selbst schon eine nur nicht zu voller Klarheit gelangte Empfindung dafür, daß diese Ansprüche sich tatsächlich nicht gesteigert, sondern wesentlich verändert haben. Kunstempfinden wie Kunstwerk von heute sind von dem damaligen nicht dem Grade, sondern der Art, nicht der Stärke, sondern der Richtung nach verschieden. Jenem Entwicklungsgedanken, unter dessen Zeichen das 19. Jahrhundert stand, der auch dem angeführten Satze Hagens das Gepräge gibt, steht als Lebensgesetz des Händelschen Zeitalters — mit einem Worte neuester Naturwissenschaft — eine (Seelen-)Quantentheorie, eine „Monadologie" gegenüber. Im Blickpunkt jenes Zeitalters, das von dem folgenden getrennt ist durch die um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich vollziehende Wandlung, steht nicht stetige Entwicklung, sondern die Folge wechselnder Zustände. Den hierdurch bedingten Stilunterschied, der die Musik jener Zeit von der späteren trennt, beispielsweise die Sonate von der Suite, hat die jüngere Musikwissenschaft schon vielfach beleuchtet. Hiernach ist von vornherein gewiß: Wird eine Barockoper nach dem heutigen Begriff von „psychologischer Entwicklung der dramatischen Handlung" eingerichtet, so wird dem Geist und der Form dieser Oper Gewalt angetan.

Diese Gewißheit wird nur bestärkt durch Hagens nähere Erläuterung seines Grundsatzes: „Bei ihm (dem Textbuch) hat die Bearbeitung am kritischsten und sorgfältigsten zu verweilen, auf seine schlagkräftigste und anschaubarste Darstellung kommt alles an. Der Mensch von heute muß durch die Wahrheit der Handlung gebannt und bis zum letzten Aktschlusse festgehalten werden". Ist das die „engste Fühlung" mit der Vergangenheit, daß offenkundig der Verismus, die Wahrheit von vorgestern, als ein rocher de bronce stabilisiert wird?

Allerdings meint Hagen, „das spezifisch Musikalische" werde von seiner Einrichtung nicht berührt. Demnach bliebe das eigentlich Händelsche Kunstwerk trotz alledem unverletzt. Wirklich war ja in jenem obersten Leitsatz von Musik gar nicht die Rede — merkwürdig genug, daß bei der Bearbeitung einer Oper nur Text und „theatralische Aktion" als maßgebend genannt werden. Und Hagen bewahrt tatsächlich gewisse Eigenarten der Händelschen Musik: er hält an der ursprünglichen Instrumentierung fest, er läßt sogar den Continuo auf einem Cembalo improvisieren. Dadurch wird gewiß Wesentliches festgehalten. In anderer Beziehung aber schaltet er um so freier mit der überlieferten Musik, eben des Textes, der Handlung wegen. Er schafft „an Stelle der sich häufenden und einander koordinierten Akzente ⟨nämlich der Händelschen Arienfolge⟩ eine mehr subordinierende Artikulation des Gesamtdramas"; das ist seine „Dramaturgie vom Standpunkt des Musikers", im Grunde dieselbe, die er bereits vom Standpunkt des modernen Theatralikers anwandte. So streicht er denn fast die Hälfte der Arien, dreizehn von achtundzwanzig. Die Kritik der Göttinger Aufführung aber freute sich zumeist „der geschickten Kürzungen zumal gegenüber dem Überfluß an Arien"[1].

Ist solches Weglassen von Arien wirklich kein Eingriff ins „spezifisch Musikalische" der Oper?

---

1 So Hans Joachim Moser in den Münchener Neuesten Nachrichten.

Das wird davon abhängen, ob die Arienfolge der Oper als Ganzes oder wenigstens in Teilgruppen etwas spezifisch Musikalisches hat. Hier trifft die Untersuchung, wie weit Hagens Rodelindeeinrichtung Geist und Form des Händelschen Werkes bewahrt hat, auf ihre musikalische Kernfrage: Sind die Arienfolgen der Rodelinde Händels musikalisch sinnvoll oder nicht?

Hagen verneint diese Frage, und er kann sich dabei auf Autoritäten stützen. Chrysander sagt in seiner Händelbiographie[1]: „Äußerlich betrachtet, bestehen (Händels) Opern aus Arien-Bündeln durch Rezitativ-Fäden zusammengehalten". Zwar läßt diese Stelle im unklaren, ob nicht auch ein innerer musikalischer Zusammenhalt vorhanden sei. Aber da Chrysander nirgends von einer inneren Bindung spricht, so ist bis auf den heutigen Tag das Ergebnis seiner äußerlichen Betrachtung, das „durch Rezitativfäden zusammengehaltene Arienbündel", das Urteil über die Form der Händelschen Oper und zugleich der Barockoper überhaupt geblieben. Auch Kretzschmar in seiner „Geschichte der Oper" umschreibt nur dasselbe mit den Worten[2]: „Händels Opern bestehen aus nichts als einfachen oder begleiteten Rezitativen und Arien. Sie machen dem, der diesen Komponisten nur als Meister der Chöre kennt, zunächst einen dürftigen Eindruck. Das wird aber anders, sobald man sich in diese Sologesänge vertieft". Als Entschädigung für das „nichts als Rezitative und Arien" nur Vertiefung in die Einzelstücke — das heißt also: der musikalische Formtrieb geht nicht über Rezitativ und Arie hinaus, die Arienfolge ist also nicht musikalisch bedingt oder wenigstens mitbedingt, sondern musikalisch willkürlich. Hagen selbst spricht nun zwar vorsichtig nur von „sogenannten Arienbündeln", aber er hält sich tatsächlich völlig an Chrysander und Kretzschmar. Auch er betrachtet jede Arie als etwas musikalisch Für-sich-allein-stehendes; seinem Leitsatz getreu entscheidet er dann über ihre Aufnahme in seine Bearbeitung nach der Bedeutsamkeit für den schlagkräftigen Verlauf der dramatischen Handlung.

Zur Rechtfertigung dieses Verfahrens sagt er, mit Worten Kretzschmars, Händel selbst habe bekanntlich seine Arien nicht allesamt vertreten. An andrer Stelle[3] fügt er noch bei: „(Händel) überließ es der Gelegenheit, vor allem aber den vorhandenen Sängern, welche Gesänge aus der jedesmal in den Partituren anzutreffenden Überfülle auszuwählen seien. Auch da kann ein taktvoller Bearbeiter kaum fehlgreifen, wenn er sich nur immer wieder vor Augen hält, daß das Drama und seine klare Entwicklung Hauptsache sein und bleiben muß. Was als Ausfluß der dramatischen Situation natürlich und notwendig wirkt, hat zu bleiben, alles andre muß als bloßes Beiwerk, als Konzession an die geläufige Gurgel dieses oder jenes Gesangsvirtuosen oder als bloßes Zugeständnis an den Zeitgeschmack einfach fortfallen".

Mit der Behauptung, Händel habe nicht alle seine Arien vertreten, lassen sich aber solche verallgemeinernden Schlüsse nicht rechtfertigen. Wenn auch Händel gelegentlich Zugeständnisse an den Zeitgeschmack und an die Sänger gemacht haben mag, so erinnert doch schon die bekannte Geschichte von der beinahe zum Fenster hinausgeworfenen Cuzzoni handgreiflich daran, daß sein Entgegenkommen Grenzen hatte. Und die Fälle, wo von wirklicher Überfülle an Arien in den Partituren gesprochen werden kann, gehen meist darauf zurück, daß Händel bisweilen einzelne Arien bei späteren Aufführungen durch andere ersetzte, weil ihm die ersten Mängel zu haben schienen oder weil sich die Rollenbesetzung änderte, oder daß er aus dem letztgenannten Grunde Arien transponierte. Daraus ist aber eher zu schließen, daß er an der betreffenden Stelle eine Arie für nötig hielt, nicht, daß es ihm gleichgiltig war, ob hier eine Arie gesungen würde.

Die verneinende Antwort auf die Kernfrage, ob die Folge der Arien der Rodelinde musikalisch irgendwie geordnet sei, ist also von Hagen nicht stichhaltig begründet. Nur eine Untersuchung der Oper selbst auf etwaige musikalische Beziehungen der Arien zueinander kann darüber entscheiden.

---

[1] II, S. 35. [2] S. 176.

[3] In der Einführungsschrift, vgl. S. 1, Anm. 1.

Dem von Nicola Haym verfaßten Textbuch der Rodelinde liegt ein Stoff aus dem italienischen frühen Mittelalter zu Grunde, eine langobardische Königsgeschichte, in der die Gattentreue der Königin Rodelinde verherrlicht wird. Der König Bertarich ist von Grimwald vertrieben, aus fernem Lande ist sein Tod gemeldet. Da versucht Grimwald, von seiner Braut Hedwig, Bertarichs Schwester, sich abwendend, Rodelinde sich zu gewinnen zur Sicherung seiner angemaßten Herrschaft. Rodelinde aber wahrt dem toten Gatten die Treue, sie weist die Werbung zurück. Dem unentschlossen Schwankenden, von Rodelindes Haß und Hedwigs Liebe Bedrängten kommt Hilfe von dem ehrgeizigen Rebellen Garibald, der ihm Rodelinde mit Gewalt gewinnen will. (Erstes Szenenbild.) Bertarich aber ist fälschlich totgesagt. Er kommt verkleidet zurück, nicht um seine Herrschaft wiederzugewinnen, nur um Gattin und Sohn mit sich fortzuführen. An seinem eigenen Grabmal trifft er zusammen mit dem ihm treugebliebenen Gefolgsmann Unolf. Da erscheint Rodelinde mit ihrem jungen Sohne. Bertarich und Unolf verbergen sich und werden Zeugen, wie Garibald, der der Königin gefolgt ist, den Knaben an sich reißt und Rodelinde vor die Wahl stellt: Willfährigkeit gegen den Tyrannen Grimwald, wodurch auch ihrem Sohn der Thron gesichert sei, oder Tod dem Knaben[1]. Dem Zwange fügt sie sich. Der lauschende Bertarich verzweifelt an ihrer Treue. (Zweites Szenenbild.) Der zweite Akt beginnt mit einer Nebenhandlung. Garibald sucht die von Grimwald verschmähte Hedwig als Werkzeug seiner ehrgeizigen Pläne an sich zu fesseln; und in dem Widerstreit von Hedwigs Liebe zu Grimwald und ihrem Verlangen, für dessen Untreue Rache zu nehmen, siegt das letzte; sie sagt Garibald ihre Hand zu. Dann wird die Haupthandlung weitergeführt. Grimwald fordert von Rodelinde Einlösung ihres Versprechens. Die Königin stellt die Bedingung, er müsse erst ihren Knaben töten, da sie nicht zugleich Mutter des rechtmäßigen Königs und Gattin des Thronräubers sein könne. Solcher Niedrigkeit ist Grimwald nicht fähig, er weicht bestürzt zurück. Rodelinde aber erscheint ihm nach der Offenbarung ihrer Seelengröße erst recht begehrenswert. (Erstes Szenenbild.) Indessen wird der trostlos umherirrende Bertarich von seiner Schwester Hedwig entdeckt. Unolf kommt dazu, den neuen Beweis von Rodelindes Treue zu melden. Nun will Bertarich sich seiner Gattin zu erkennen geben. (Zweites Szenenbild.) Unolf bringt ihr die Nachricht, ihm folgt der König selbst. Beim ersten Wiedersehenskusse aber tritt überraschend Grimwald herein. Er erkennt den König nicht, den vermeintlichen verbrecherischen Liebhaber aber läßt er, nachdem er den Liebenden einen letzten Abschied gegönnt, in den Kerker abführen zur Vollstreckung der Todesstrafe. (Drittes Szenenbild.) Zu Beginn des letzten Aktes entwerfen Hedwig und Unolf den Befreiungsplan. (Erstes Szenenbild.) Unolf führt den König aus dem Kerker. Rodelinde, unmittelbar darauf den Gatten dort vergebens suchend, muß ihn zum zweiten Male als Toten beweinen. (Zweites Szenenbild.) Dann aber (im dritten Szenenbilde) hellt sich alles auf. Garibald findet Grimwald schlummernd im Garten. Schon hebt er das Schwert, ihn zu morden und dadurch sich selbst die Herrschaft zu gewinnen, da wird er von dem eben dem Kerker entronnenen Bertarich niedergeschlagen. Und dem Tode des eigentlichen Anstifters all des Unheils folgt allgemeine Versöhnung. Im Preise des wiedergewonnenen Glückes und Friedens klingt die Oper aus.

In diese Handlung hat Hagen nur im zweiten Akt wesentlich eingegriffen. Er stellt das zweite Szenenbild, die Entdeckung Bertarichs durch Hedwig und die durch Unolf überbrachte Nachricht von Rodelindes Treue an die Spitze und läßt die ursprünglich den Akt eröffnende Nebenhandlung zwischen Hedwig und Garibald weg. Das macht den Verlauf übersichtlicher und vereinfacht den Bildwechsel. Ein Nachteil aber muß in Kauf genommen werden: die Botschaft Unolfs von der Treue Rodelindes geht nun der entscheidenden, die Treue am erschütterndsten offenbarenden Szene zwischen Grimwald und der Königin voraus, statt ihr zu folgen und sich gerade auf sie zu beziehen, wie es in der ursprünglichen Form der Fall ist. So hängt sie gewisser-

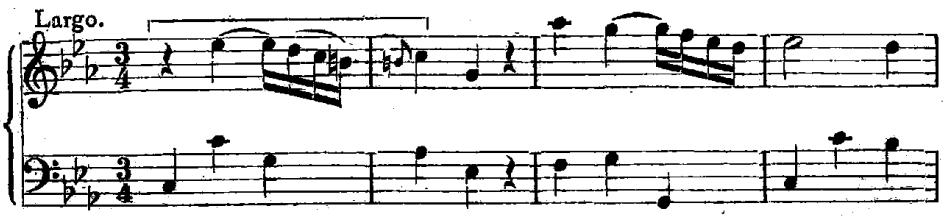
[1] Im Urtext heißt es nach „E 'l suo periglio ti renda men superba“: „eleggi o 'l trono pel tuo figlio o pur la morte“. Hagen übersetzt irrtümlich: „Die Krone für den Knaben oder den Tod dir!“ — Hagens Übersetzung ist erschienen im Kommissionsverlag R. Kuhnhardt, Göttingen 1290.

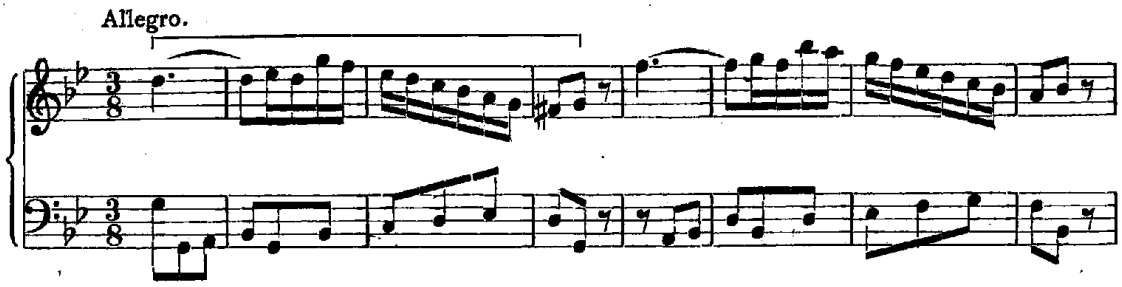
maßen in der Luft. Was durch Hagens Umstellung in einer Beziehung an Eindruckskraft gewonnen wird, geht somit in andrer wieder verloren.

Über die Eingriffe der Hagenschen Bearbeitung in Händels Musik wurde bereits gesagt, daß von den achtundzwanzig Arien der Urform dreizehn gestrichen sind. Und zwar sind Rodelinde von acht, Bertarich und Grimwald von je sechs Arien je zwei, Garibald von zweien eine, Hedwig und Unolf alle drei, die sie haben, genommen. Im einzelnen gestaltet sich das Bild folgendermaßen.

Die erste Szene des ersten Akts beginnt mit einer Arie der trauernden Gattin Rodelinde: „Ho perduto il caro sposo", einer Klage über den Verlust des Gemahls, der sich die Sorge um ihr und ihres Sohnes ungewisses Schicksal beigesellt. Im folgenden Rezitativ bietet ihr Grimwald Hand und Herrschaft. Die empörte, großgesinnte Königin weist ihn zurück in einer zweiten Arie: „L' empio rigor del fato vile non potrà farmi". Also zwei Arien für dieselbe Stimme in einer Szene — scheinbar gleich ein Beispiel des „Arienüberflusses"! Hagen streicht denn auch die zweite. Bei näherem Betrachten aber zeigt sich folgendes: Die erste Arie schildert die Königin als liebendes und trauerndes, empfindsames, hilfebedürftiges Weib; sie beleuchtet somit die *Vorgeschichte* der Handlung, wie es der Stil jener Zeit verlangt, durch den Affekt, der im Hinblick auf das folgende Drama ihr wesentlichster ist. Die zweite Arie erst, die Folge des entehrenden Verlangens Grimwalds, offenbart Rodelindes Charakterstärke, die heldenhafte Treue; sie vollendet also das Charakterbild — darin liegt ihre Bedeutung für diese erste Szene, der sie damit erst Geschlossenheit gibt —, und sie erst bringt den Hauptaffekt, gewissermaßen die Affekt-Dominante, welche die *folgende Handlung* trägt — darin liegt ihre Bedeutung für das ganze Drama, für das sie also noch wesentlicher ist als die erste Arie. Sie ist somit (zunächst rein psychologisch) Abschluß der (Expositions-)Szene und zugleich Beginn des eigentlichen Dramas. Gerade um des Dramas und seiner klaren Entwicklung willen mußte der die Handlung bewegende Hauptaffekt der Heldin hier, wo er zum erstenmal durch das Rezitativ ausgelöst wird, stilgemäß in einer Arie dargestellt werden. Wenn überhaupt die Arie innerhalb einer rezitativisch vorgetragenen Handlung einen Sinn haben soll, so muß es doch der sein: den natürlichen, prosaischen, trockenen (Secco-)Ablauf des Geschehens so zu beleuchten, daß die der Handlung zugrunde liegende Seelenbewegung, dem Zeitstil entsprechend durch Darstellung der Seelenzustände, an den entscheidenden und für Zustandsschilderung geeigneten Stellen in ein übernatürliches, poetisches, für das Kunstempfinden der Zeit bedeutsameres, helleres Licht gesetzt wird. *Das* ist die Hauptforderung der musikalischen Dramaturgie der Barockoper.

Daß Händel die beiden Arien musikalisch gegensätzlich gestaltet — hier cmoll, Largo, $^3/_4$-Takt, volles Streichorchester, gehaltene Rhythmik und Melodik, dort gmoll, Allegro, $^3/_8$-Takt, nur Violinen in lebhaft erregter Bewegung zu den Bässen —, das ist selbstverständlich in einer Zeit, welche die Gegensatzwirkung benachbarter Arien oft schon als Modeeffekt mißbrauchte; wenige Jahre vor der Komposition der Rodelinde hat Benedetto Marcello in seinem opernfeindlichen Teatro alla moda seine Glossen hierüber gemacht. Um so mehr ist zu betonen, daß der musikalische Gegensatz in dieser Händelschen Szene innerlich begründet und für das ganze Drama bedeutsam ist. *Wie* tief diese Musik im Psychologischen wurzelt, zeigt nichts deutlicher, als daß sie bei aller Verschiedenheit der beiden Stimmungen doch auch das beiden Gemeinsame ausprägt, gewissermaßen den Ursprung beider Affekte aus demselben Charakter. Hier die Anfänge der Arien:





Beidemale ein Abstieg von einem gehaltenen Ton zu einem Seufzer; beim ersten Male langsames Absinken, an den Seufzer sich anschließend ein weiterer fallender Schritt; beim zweiten Mal geht der Abwärtsbewegung ein Aufbäumen voraus, das Absinken wird zu einem Herabstürzen und der Seufzer — ohne den Folgeschritt in die Tiefe — strafft sich zu schroffem, kräftigem Abschluß. Zuerst ferner der Gleichschritt schwerer $^3/_4$-Takte $\langle 4 = (1+1)+(1+1)\rangle$, dann während dreimal $^3/_8$ sich steigernde erregte Spannung, der nur einmal $^3/_8$ als Lösung gegenübersteht $(4 = 3+1)$. Haben diese Kopfmotive nicht beide dasselbe Gesicht, nur im Ausdruck des Affekts verschieden? Hierin schon zeigt sich ein über die Einzelarien hinausgreifender musikalischer Zusammenhalt der Szene!

Wie verhält sich nun das Rezitativ zu den Arien? In der Molldominante ihrer ersten Arie, in g moll, beginnt Rodelinde, bei dem Gedanken an den verlorenen Gatten zum F dur sich erweichend. In B dur, mit heroischer Geste, setzt Grimwald ein, mildert sich dann zu F dur, fällt aber bald in c moll, als er von seiner (vorgegebenen) Liebe zu Rodelinde spricht — ein haltloses Schwanken, seinem ganzen Charakter entsprechend. Rodelindes Treue weist seinen Antrag in festgehaltenem d moll zurück. Die Harmoniebewegung der Szene ergibt also folgendes Bild:

c | g F B F c d | g

Arie Rezitativ Arie

Daraus ist vor allem ersichtlich die Anpassung der tonalen Entwicklung an das seelische Geschehen und die Verankerung des Rezitativs in der Tonalität der umschließenden Arien, abermals ein Erweis der festgefügten musikalischen und musikpsychologischen Einheit der ganzen Szene. Gewiß ist das im Grunde eine Selbstverständlichkeit. Doch folgt daraus, was bisher eben nicht selbstverständlich schien: daß das Rezitativ seinen natürlichen Zielpunkt, die Szene ihren psychologisch und musikalisch bedingten Abschluß verliert, daß Geist und Form des Kunstwerks verletzt wird, wenn die zweite Arie weggelassen wird.

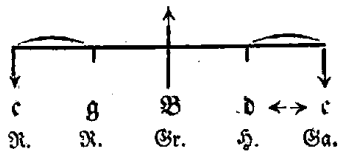
Bei aller organischen Verbundenheit ist aber diese Szene dennoch auch musikalisch nichts völlig Geschlossenes, Fertiges. Wie die zweite Arie psychologisch den Abschluß der ersten Szene und zugleich den Beginn des eigentlichen Dramas bedeutet, wie der im ersten Rezitativ entfachte Widerstreit der Handlung, dessen Schärfe eben die zweite Arie zuerst affektvoll fühlen läßt, über die Szene hinaus nach Lösung strebt und sich daraus das ganze Drama entwickelt, so ist auch in musikalischer Beziehung die zweite Arie nicht nur Abschluß, sondern auch Anfang. Mit ihrem g moll, das sich neben das zunächst als tonale Grundlage empfundene c moll der ersten stellt, ist das im Rezitativ schon spürbare, dort aber weniger gewichtige Verlassen des tonalen Ruhezustands nachdrücklich bekräftigt. Und wenn auch nur ein nächstverwandter Quintschritt, c—g, aus der Ruhelage wegführt, so ist damit doch eine Spannung hervorgerufen, ein Schwebezustand, der nach Wiederherstellung des tonalen Gleichgewichts verlangt. Damit ist also nicht nur die Möglichkeit, sondern strenggenommen sogar der Zwang gegeben, die Arienfolge weiterhin zu einer musikalisch sinnvollen Form zusammenzuschließen, und zwar zu einer tonal gegründeten Form, da sie ja aus einer tonalen Spannung erwächst.

Hat Händel diese Forderung empfunden und erfüllt? (Ob bewußt oder unbewußt tut hier, wo es nur auf das Ergebnis ankommt, nichts zur Sache.) Von vornherein steht freilich fest, daß sich ein etwaiges Streben nach tonalen Großformen in der Oper mit manchen andern an die Musik gestellten Ansprüchen auseinandersetzen müßte. Es muß mit den wohl selten unbeschränkten Möglichkeiten des jeweils zur Verfügung stehenden Sängermaterials rechnen und auch mit der vom Textbuch festgesetzten Affekt- und Szenenfolge, sofern die Affekte und gewisse Situationen, wie Kerkerszenen oder Naturstimmungen, überlieferungsgemäß bestimmte Tonarten fordern. Es wäre also nicht verwunderlich, wenn die tonale Großform der vielen Hemmungen wegen nur unklar durchgeführt und schwer erkennbar wäre; um so mehr zeugte es aber von der Kraft des Formwillens und der wesentlichen Bedeutung der Form selber, wenn die Form trotz aller Schwierigkeiten klar und beherrschend dastünde.

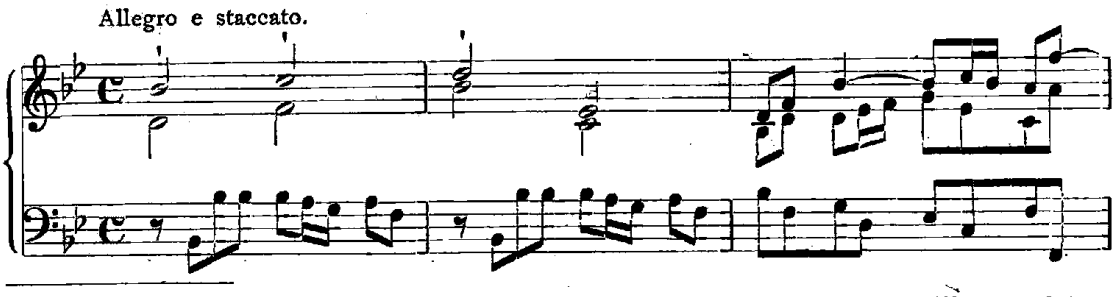
Die Untersuchung dieser Frage kann die Sekkorezitative unberücksichtigt lassen, die ja nur zwischen den einzelnen Arien vermitteln, wovon bereits ein Beispiel gegeben wurde. Es kommt nur auf das tonale Verhältnis der Arien zueinander an, als der tonalen Stützpunkte des Ganzen, höchstens daß ausgeführte Instrumental- und Chorsätze oder arios gehaltene größere Stücke den Arien gleichwertig zur Seite treten könnten.

Die Forderung musikalisch-dramatischer Gleichrichtung in der Oper schließt in sich, daß auch im Großen die musikalische Form der dramatischen entspricht. Über der meist nur ein Rezitativ und eine Arie umfassenden Einzelszene steht nun als nächsthöhere, schon äußerlich gekennzeichnete dramatische Einheit die durch einen gemeinsamen Schauplatz, durch ein Bühnenbild zusammengehaltene Szenenfolge, die kurz als „Bild" bezeichnet sei. Ein Akt kann ein oder mehrere solcher Bilder haben.

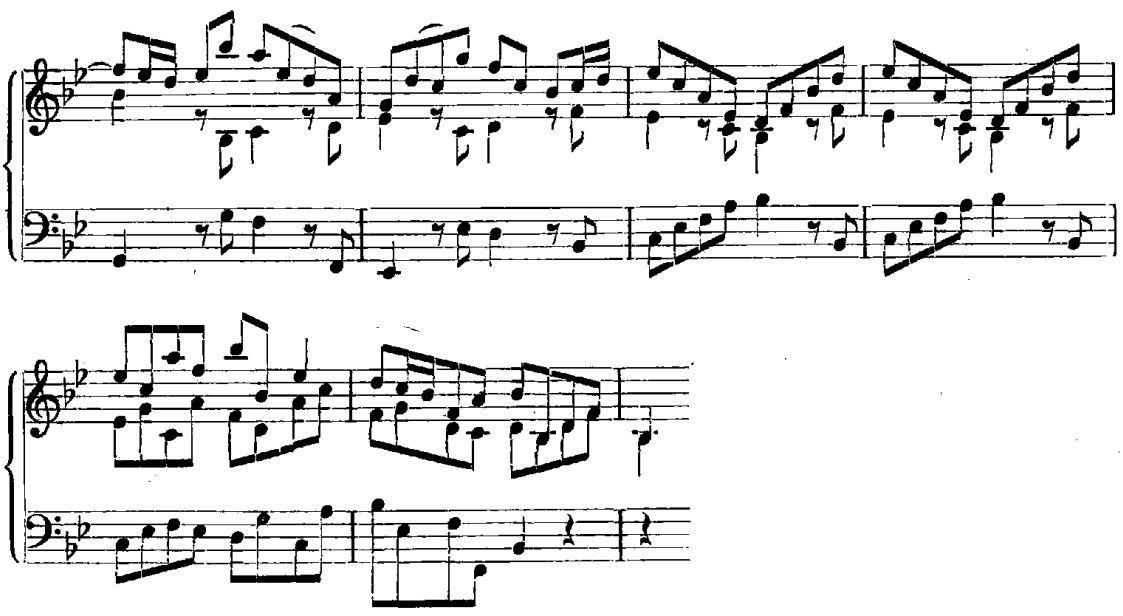
Das erste Bild des ersten Aktes, das die Szenen 1—5 umschließt, zeigt eine Folge einfachster Tonalitätsschritte: c g B d c — nur d–c geht über schlichtes Quint- oder Parallelverhältnis hinaus. Vor allem fällt daran die geschlossene, symmetrische Anlage auf[1]:



Scharf hebt sich als Mittelspitze die Bdur-Arie Grimwalds heraus: „Io già t' amai ritrosa". Das ist psychologisch begründet: Hier spricht inmitten der andern, von trüben Stimmungen Bewegten, der Gewaltherrscher, der sich Herr der Lage dünkt. Nicht nur harmonisch ist hier das Gegenstück zu Rodelindes in der Paralleltonart vorangehenden Arie, auch inhaltlich. Auch hier eine stolze Absage (an die frühere Verlobte Hedwig); aber hier spricht nicht, wie in jener Rodelindes, ein großes, von reiner Leidenschaft durchglühtes Herz, sondern ein aufgeregter Mensch, der seine innere Zerfahrenheit (Takt 3—9!) nur schlecht hinter Pose (Takt 1—2!) verbergen kann:



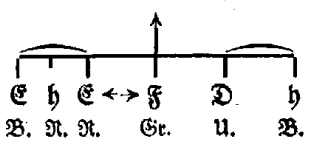
[1] Die oberen Buchstaben der Figuren geben die Tonarten an (Dur mit großen, Moll mit kleinen Buchstaben), die unteren Buchstaben die Personen (R. = Rodelinde, B. = Bertarich, Gr. = Grimwald, Ga. = Garibald, H. = Hedwig, U. = Unolf.



Dieser Arie Grimwalds folgt auf der anderen Seite als Gegenstück die d moll-Arie Hedwigs: „Lo farò, dirò spietato“, die zornige Aufwallung eines verschmähten, gekränkten Weibes; ein für die Haupthandlung weniger wichtiges, aber doch in den symmetrischen tonalen Aufbau des Bildes fest eingefügtes Glied. Daß diese Arie und die in g moll in der Göttinger Bearbeitung ausgelassen sind, bringt zwar eine gewisse verkürzte Symmetrie zuwege: c B c, die aber nur das dürre Gerippe der ursprünglichen ist. Zu der letzten Arie des Bildes, der Garibalds in c moll: „Di Cupido impiego i vanni“ führt kein so naher Tonalitätsschritt, wie es die bisherigen waren, aber der Sprung d—c zur Anfangstonart der Gruppe zurück bekräftigt die Geschlossenheit des Bildes nur um so fühlbarer, überdies mag er auch die Gewaltnatur Garibalds, des bösen Dämons des Dramas, kennzeichnen. Das der Symmetrie nach erwartete c moll löst also die tonale Spannung der bisherigen Arienfolge. Die Lösung aber erscheint ihrer Sprunghaftigkeit und auch des alles andere als beruhigenden Affekts der letzten Arie wegen noch nicht als endgültig, es bleibt eine Spannung zurück, die weitertreibt. Hier am Bildende trifft also, wie es ähnlich schon am Ende der ersten Szene war, der Abschluß mit dem Zwang zur Fortführung zusammen.

Die allgemeinen Charakterzüge dieses Bildaufbaues, tonale Symmetrie des Ganzen und Nächstverwandtschaft benachbarter Tonalitäten, wie auch die Sonderwirkungen der herausgehobenen Spitze und des Tonalitätssprungs kehren in den folgenden Bildern immer wieder. Man kann sie daher als Stilmerkmale ansprechen.

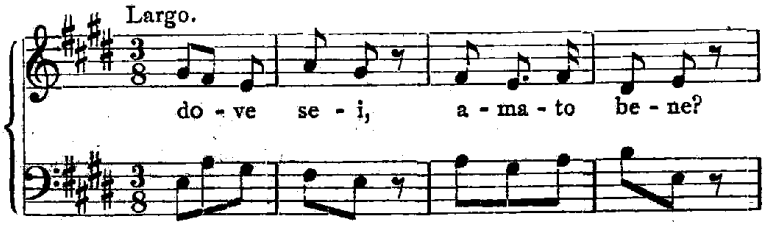
Das zweite Bild, das die noch übrigen Szenen 6—11 des ersten Aktes umfaßt, knüpft mit einer einleitenden kurzen Sinfonie in g moll an den Tonalitätsbereich des ersten Bildes an, wie als natürliche Lösung des spannenden Schlußschrittes d—c. Weiterhin aber erhält die Arienfolge durch ♯-Tonarten eine eigentümliche, zu der des vorigen Bildes gegensätzliche Färbung. Das entspricht der Verschiedenheit der Stimmung und des äußeren, szenischen Rahmens. Die Tonartfolge der Arien ist:



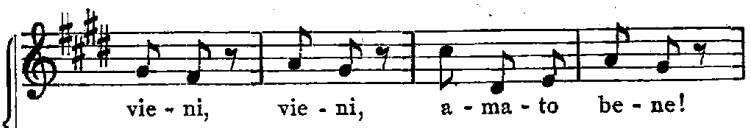
Hier sind Gipfelbildung und Tonalitätssprung zu erhöhter Wirkung vereinigt. Schroff, fast schmerzhaft durch Sprung herausgehobene Spitze ist das F dur, zunächst bedingt durch den Affekt

der Arie: „Se per te giunge a godere“ — eine tändelnde, selbstgefällige Sorglosigkeit, fremd zwischen den tiefen seelischen Erregungen der übrigen Arien —, aber auch bedeutsam für die Gesamtarchitektur — von dieser F dur-Arie knüpft sich die Verbindung rückwärts mit dem ersten Bilde, und zwar zu dessen Gipfelarie, der Tonalität nach als Nächstverwandte (B—F), der musikalisch-architektonischen Bedeutung nach eben als Spitzenarie und schließlich nach der dramatischen Funktion: beides sind Arien Grimwalds. Für die eigentliche Handlung mag diese Arie heute nebensächlich scheinen (Grimwald beruhigt Garibald, dem Rodelinde seiner Schurkerei wegen den Tod angedroht hatte: ihm könne nichts geschehen, da er, Grimwald, ja König sei). Hagen hat das Stück denn auch gestrichen. Für die Musikarchitektur des Dramas ist es aber wesentlich als Gipfel der zweiten Ariengruppe und als Träger der Verklammerung der ersten beiden Bilder.

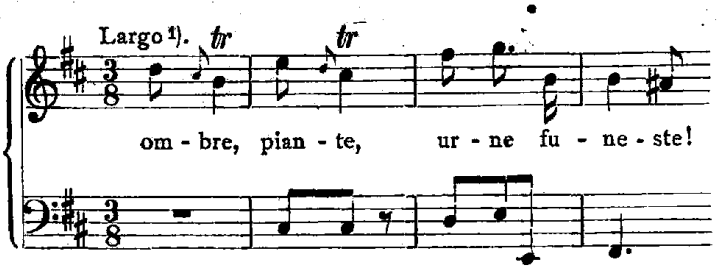
Die Seitengruppen des Bildes, E h E und D h, sind beide in ein Zwielicht von Dur und Moll getaucht; erst zuletzt stellt sich h moll als die mittlere, verbindende Tonalität heraus, der schärfste Gegensatz zum F dur der Mittelspitze: Tritonuswechsel. Wie sehr haben sich hier, verglichen mit der ersten Ariengruppe, die musikalisch-dramatischen Gegensätze innerhalb des Bildes verschärft! Die Flügelarien aber sind außer durch tonale Verwandtschaft noch mannigfach durch Ähnlichkeit und Gegensatz miteinander verknüpft. Rodelinde und Bertarich haben je eine E dur- und h moll-Arie, aber das Gesamtbild ist überaus wechselvoll in der Folge der Personen, Tonalitäten und Affekte. Auf ein Largo Bertarichs in E dur, das berühmte „Dove sei, amato bene?“ folgt ein Largo Rodelindes in h moll: „Ombre, piante, urne funeste!“ — beides gehaltene Affekte bei Wechsel der Person und der Tonart. Das zweite, allerdings getrennte Arienpaar bilden ein Allegro Rodelindes in E dur: „Morrai sì, l' empia tua testa“ und ein Allegro Bertarichs in h moll: „Confusa si miri l' infida consorte“ — beidemal gelöster Affekt. Dazu tritt noch die motivische Verwandtschaft der Largosätze. Auf Bertarichs



dessen Melodie in weiterem Verlaufe auch in folgender Form erscheint:

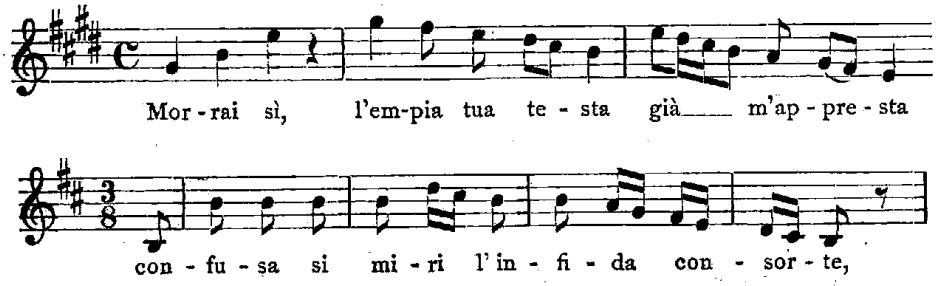


folgt Rodelindes



1 Die Echos nach dem ersten und zweiten Takt sind des leichteren Vergleichs wegen ausgelassen.

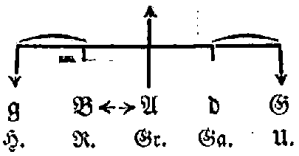
Es ist, als ob Bertarichs klagende Sehnsuchtsarie noch in der Luft schwebte und nun im Gesange der Gattin, die den Totgesagten beweint, zu hoffnungslosem Schmerz wurde. Die beiden andern Arien sind zu weit voneinander entfernt, als daß solche Beziehungen nahe lägen, und dennoch schimmert ein gemeinsamer Grund auch hier durch, im großen Melodieumriß wie im Rhythmischen:



Auch die D dur-Arie Unolfs: „Sono i colpi della sorte", ein männlich gewisser Trostzuspruch, hat nicht nur wesentliche Bedeutung für die tonale Gewichtsverteilung, sondern auch für die der Affekte als Gegenstück zu der folgenden Verzweiflungsarie Bertarichs. Außerdem hilft gerade sie mit, wie sich zeigen wird, die Brücke zu den übrigen Akten zu schlagen.

Trotz der gewissen Abrundung in sich selbst, die dieses zweite Bild besitzt, hinterläßt es doch, ähnlich dem ersten, eine tonräumliche Spannung infolge des ungelösten Gegensatzes der Mittelspitze zu den Flügeln, und außerdem eine durch die letzte Arie verschärfte Affektspannung. Noch größer aber ist der durch den Gegensatz der beiden Bilder (c moll—B dur und h moll—E dur) hervorgerufene Widerstreit, der das musikdramatische Ergebnis des ganzen Aktes darstellt und dessen Lösung die Hauptaufgabe der folgenden Akte ist.

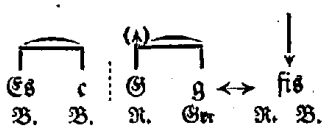
Beide Ariengruppen des zweiten Akts beginnen wieder mit ♭-, schlagen dann aber in ♯-Tonarten um. Sie bringen noch keine befriedigende Lösung, ja sie verdichten den tonalen Widerstreit noch. Dieser musikalische Sachverhalt entspricht der Bedeutung des zweiten, vorletzten Akts für den Aufbau der dramatischen Handlung. In der verschiedenen Form des Widerstreits liegt der wesentliche Unterschied der beiden Gruppen. Die erste zeigt den Ablauf:



Das ist ein klarer, geschlossener Aufbau: zwei Seitenflügel g B und d G, in der Mitte, durch einen Sprung erreicht, der Gipfel A dur. Wiederum, wie in den beiden Bildern des ersten Akts, gehört die Gipfelarie Grimwald, diesmal eine weiche, wirkliche Liebesarie: „Prigionera hò l' alma in pena". Denn die vorherige Zurückweisung durch Rodelinde, die Offenbarung ihres großen, edlen Sinnes hat sein Herz erst wahrhaft ergriffen; zum erstenmal wird er Mit-Leidender — eine Wendung nach der E dur—h moll-Stimmung des letzten Bildes hin, eine Verinnerlichung seines Charakters, die für den Ausgang des Dramas bedeutsam ist. Musikalisch und dramatisch durch eine Kluft von dieser Gipfelarie getrennt ist die erste Flügelgruppe, zunächst die unmittelbar vorhergehende von heldischem Mut und Mutterliebe erfüllte B dur-Arie Rodelindes: „Spietati, io vo giurai" — übrigens ein Beispiel für stilistisch fortschrittliche Affektmischung, auch die g moll-Arie Hedwigs: „De' miei scherni per far le vendette" weist eine ähnliche Mischung auf von Liebesneigung und Racheverlangen, wenn auch die Gegensätze nicht so scharf ausgeprägt sind. Dieser erste Seitenflügel der Gruppe hält sich im Tonalitätskreis des ersten Bildes des ersten Akts, und die Arien sind zunächst bezogen auf Arien der ersten Szenen, die B dur-Arie Rodelindes auf die frühere in g moll, die g moll-Arie Hedwigs auf die erste in d moll, inhaltlich wie tonal. Da-

gegen zeigt der zweite Seitenflügel d—G ein Doppelgesicht: das dmoll der Tyrannenarie Garibalds: „Tirannia gli diede il regno“ weist zurück zum Adur der Gipfelarie, und das Gdur von Unolfs zuversichtlichem „Fra tempeste funeste a' quest' alma forciera di calma già spunta una stella“ zum gmoll der ersten Arie der Gruppe (und zu der Ddur-Arie des ersten Akts). In dieser zweiten Flügelgruppe treffen sich also die beiden Tonalitätskreise, ohne daß aber ein Ausgleich herbeigeführt wird.

Das nächste Szenenbild — un luogo delizioso — umfaßt nur zwei Arien Bertarichs, das darauffolgende letzte des Akts — eine Galerie in Rodelindes Gemächern — nur drei. Die Untersuchung der Musik ergibt, daß sich beide zu einer einheitlichen musikalischen Arienfolge zusammenschließen, die den vorhergehenden, ebenfalls aus je fünf Arien gebildeten, gleichsteht. Auch diese Gruppe scheint als ebenmäßiger Gipfelbau angelegt zu sein. Nach zwei Arien Bertarichs, der Klage in Esdur: „Con rauco mormorio piangono“ und der Resignation in cmoll: „Scacciata dal suo nido“ wirkt Rodelindes Vorfreude des Wiedersehens mit dem Gatten, in Gdur gesetzt: „Ritorna, oh caro e dolce mio tesoro“ wie die Durgipfel der früheren Bilder. Darauf folgt wie bei jenen wieder der Umschlag: Grimwalds nach der Entdeckung des Paares das Todesurteil verkündende Zornesarie in gmoll „Tuo drudo è mio rivale“. Nun aber ändert sich plötzlich das ganze Bild durch den Tonalitätssprung in das fismoll des Duetts „Io t' abbraccio, e più che morte aspro“, dem letzten Abschied Rodelindes und Bertarichs voneinander. Wohl ist dieser Sprung dem schließenden d—c im ersten Bild oder dem E—F und dem B—A zu vergleichen; er übertrifft diese aber an Wucht. Hier, am Ende der Gruppe, treffen jene beiden Tonalitätskreise plötzlich aufs schärfste aufeinander, außerhalb jeder Symmetrie; denn das fismoll findet nicht, wie etwa das Gdur am Schluß der vorigen Gruppe, ein tonales Gegengewicht innerhalb des Bildes, sondern nur außerhalb, in der Spitze Adur des vorhergehenden. Infolgedessen übertrumpft es das bisher als Spitze der Gruppe empfundene Gdur, und es verschiebt die „Zäsuren“; den vier ersten Arien, die sich nunmehr nach den tonalen Verwandtschaftsgraden paarweise ordnen (wobei übrigens die musikalische Gliederung der szenischen gleichläuft), tritt als gewichtigste, hier mehr ein Tiefenpunkt denn ein Hochgipfel, die letzte gegenüber. So ergibt sich die Form:



Diese musikalische Form entspricht der dramatischen dieses Bildes, das erst einem Höhepunkt zuzustreben scheint, der Wiedervereinigung Rodelindes und Bertarichs, dann aber zur Katastrophe führt, zur scheinbar endgültigen Trennung und zum Tode Bertarichs. Während also in den ersten Ariengruppen derselbe Formgedanke durchgeführt war: fünfgliedriger ebenmäßiger Aufbau aus einem Mittelgipfel und zwei Seitenpaaren (nur daß im zweiten Bild anstelle des ersten Paares eine Arien-Triole trat), ist hier derselbe Gedanke dem dramatischen Verlauf zuliebe verändert. Der Aufbau scheint zunächst der gleiche, die letzte Arie aber bringt die Wendung — man kann hier auch in der Musik recht wohl von einer „Katastrophe“ sprechen —, die das Vorangegangene umbiegt. Dieser Aktschluß ruft naturgemäß eine Spannung hervor, die wesentlich größer ist als die von den bisherigen Bildern erzeugte, wesentlich schärfer auch als die des ersten Aktschlusses, da hier der in den zwei Ariengruppen des ersten Aktes breit auseinandergelegte Gegensatz der Tonalitäten aufs engste in einen einzigen Sprung zusammengedrängt erscheint.

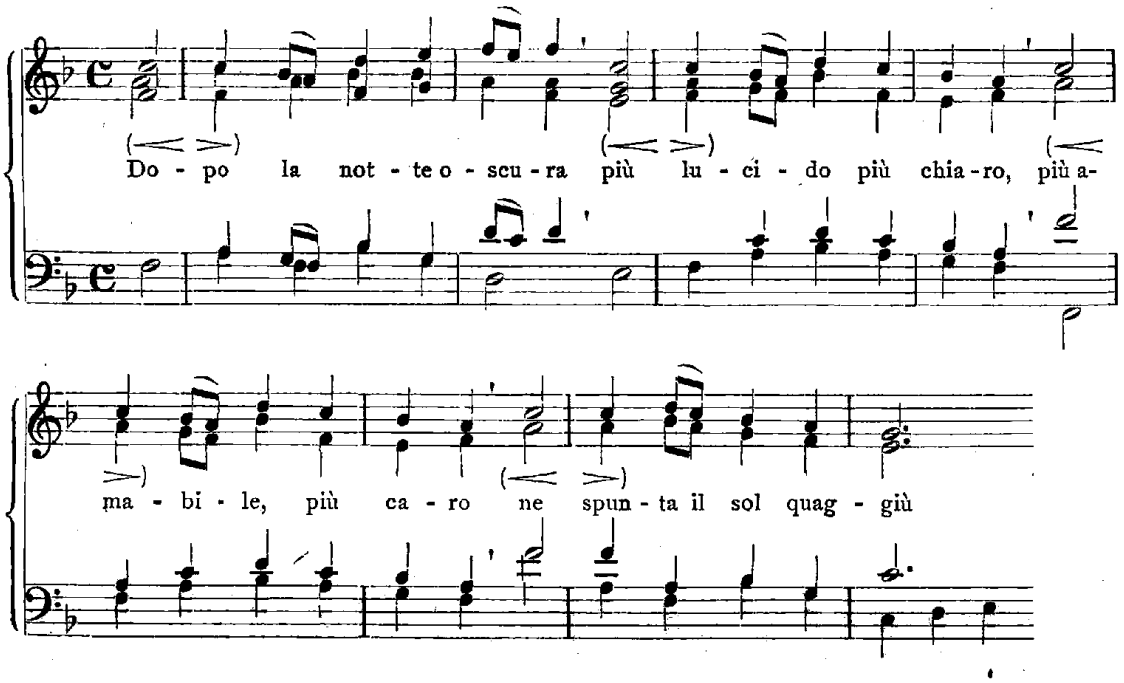
Der letzte Akt hat also ganz besondere Ansprüche an die Form zu erfüllen, wenn er wirklich als Abschluß, als Lösung des Dramas wirken will. Er weicht denn auch tatsächlich von dem bisherigen ab in der Art, wie die Formgrundsätze ausgeprägt sind, nicht aber — und das ist ein Beweis dafür, daß die aufgezeigten Formen keine Zufallsbildungen sind — in den Formgesetzen selbst.

Der Akt scheint auf den ersten Blick kein symmetrischer Gipfelbau zu sein, denn das erste Bild (Galerie) hat nur drei Arien: F D a, das zweite (Kerker) nur zwei: b f, und das letzte vier: C e G F. Dennoch erweist sich dieser Akt bei näherer Betrachtung als die am strengsten durchgeführte und am breitesten ausgestaltete Symmetrie der ganzen Oper. Er erhält seine Schlußkraft gegenüber den ersten beiden Akten zunächst dadurch, daß er nicht wie jene seinen Einzelbildern selbständige symmetrische Formen läßt, sondern daß er sie zu einem einzigen großen Bau zusammenfaßt. In seiner Arienfolge

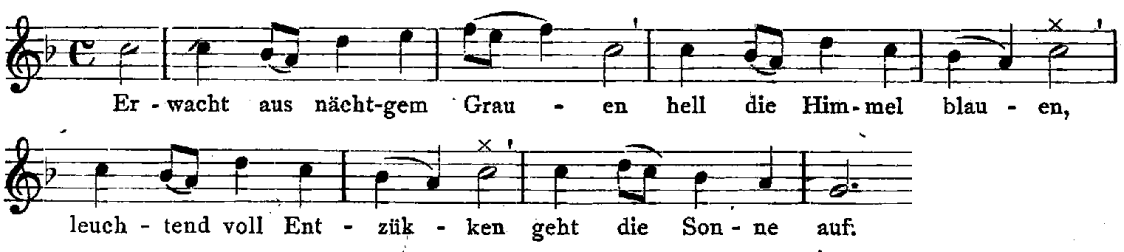
F D a b f C e G F
U. H. Gr. B. R. B. Gr. R. Ch.

ist F—f—F deutlich als tonales Rückgrat erkennbar; zu Beginn die zuversichtliche Heiterkeit Unolfs „Un zeffiro spirò, che serenò quest' alma", am Schluß der Freudenchor über den glücklichen Ausgang „Dopo la notte oscura"[1], im Mittelpunkt der herzzerreißende Schmerz Rodelindes über den vermeintlichen Tod Bertarichs „Se'l mio duol non è si forte". Deutlich ist

[1] Hagens Textunterlegung hat diese Melodie leider ihres schönsten Reizes beraubt. Wie wundervoll hat Händel mit einfachstem Mittel, dem jambischen Rhythmus (den auftaktigen Halben), den Eindruck des entzückt Schwebenden, des Befreitseins von aller Erdenschwere erreicht:



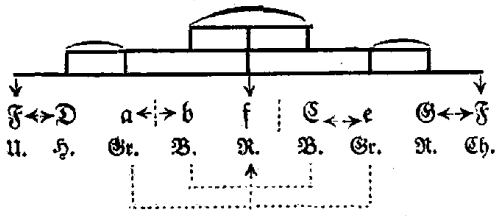
Und wie anders, gerade entgegengesetzt, wirkt Hagens trochäische, volltaktige Leseweise, ganz besonders bei ×:



Hier täte eins not: Mehr Riemann! Händel hat übrigens diesen stark auftaktigen Tanzrhythmus auch sonst gelegentlich gebraucht, z. B. im Schlußchor des Amadigi (1715).

ferner die spiegelbildliche Ordnung der Tonalitäten beiderseits der Mittelarie, wobei der wechselnden, zur Mollsubdominante neigenden Färbung des ersten Seitenflügels der Durdominantcharakter des zweiten gegenübertritt, scharf ausgeprägt in den beiden der Mittelarie benachbarten Stücken, der Kerkerarie Bertarichs in bmoll „Chi di voi fù più infedele, cieco Amor?“ und der Freiheitsarie des eben den Fesseln entronnenen in Cdur: „Se fiera belva ha cinto“; der ganze Akt ist also gewissermaßen der Form einer großen Kadenz angenähert. In dem symmetrischen Verlaufe entspricht schließlich noch Grimwalds innere Zerfahrenheit und Unruhe in der amoll-Arie: „Tra sospetti, affetti e timori“ seiner endlich gewonnenen, dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend schäferlichen Resignation in emoll: „Pastorello d' un povero armento“, und Hedwigs Hoffnungsfreude in Ddur: „Quanto più fiera tempesta freme“ hat ihr Gegengewicht in der Seligkeit Rodelindes über den Wiederbesitz des Gatten, der Gdur-Arie: „Mio caro bene! non ho più affanni e pene“.

Mit der in diesem Akte besonders ausgeprägten nahen tonalen Verwandtschaft der spiegelbildlich gelegenen Arien ist auch die symmetrische Ordnung der Tonalitätssprünge verbunden. F—D entspricht G—F, a—b steht C—e gegenüber. Die beiden letzten lösen aus dem Ganzen b f C heraus als dreiteilige Mittelgruppe, deren Kernstück wiederum — wenn auch im Sinne des dramatischen Verlaufs mit negativem Vorzeichen — die mittelste Arie in fmoll ist. Das entspricht dem bereits erkannten Aktgerüst F—f—F. An die Mittelgruppe schließt sich beiderseits ein Arienpaar an, D—a und e—G, und diesen Paaren wiederum beiderseits eine Außenarie F. Mithin ergibt sich das Gesamtbild:



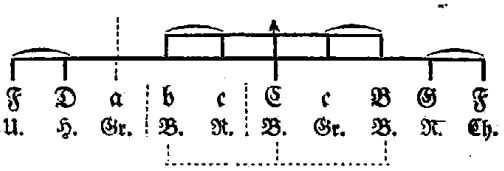
Dem ebenmäßigen Gipfelbau der Arienfolge entspricht die Szenengruppierung nur bei dem Sprung a—b vor der Mittelgruppe, der mit dem ersten Bildwechsel zusammentrifft. Der zweite liegt nicht zwischen C und e, sondern zwischen f und C. Er ist aber dennoch musikalisch wiedergegeben durch den Übergang aus dem Mollbereich ins Dur- und Dominantgebiet. So ist die tonale Symmetrie gewahrt und der szenischen Einteilung doch Genüge getan. Ja, es ist dadurch, daß die szenische Cäsur durch die tonale Gesamtordnung und die tonale Cäsur wiederum durch den szenischen Verlauf überbrückt wird, dafür gesorgt, daß man hier nicht die Einschnitte, sondern den großen, verbindenden Zug als das Vorherrschende empfindet, daß der Akt nicht in Stücke zerfällt, sondern, gerade den geteilten ersten Akten gegenüber, als Einheit aufgefaßt wird.

Diese Cäsurverschleifung ist also eines der Kunstmittel, das die Schlußkraft des Aktes verstärkt. Ein anderes ist die Beruhigung der tonalen Bewegung, die in der ersten Szene des ersten Aktes begann, in der auf Fdur errichteten, keinen Rest lassenden großen Symmetrie. Ein drittes endlich die Versöhnung des Gegensatzes der beiden Tonalitätskreise, der durch die Bilder des ersten Akts aufgestellt wurde und der sich im zweiten Akt noch verschärfte, ja in dessen zweitem Bilde sogar zu einer Katastrophe des symmetrischen Verlaufs führte. Im letzten Akt sind die beiden Arienpaare D—a und e—G, die ohnehin nur gemildert an die Farben des C, A und fis zurückerinnern, mit den übrigen Arien völlig in einer Symmetrie aufgegangen. Das Gleichgewicht ist — auf einer höheren Stufe — wieder hergestellt, die in den früheren Akten sich schroff gegenüberstehenden Charaktere haben sich jetzt ineinandergefügt als Glieder einer Gemeinschaft. Bezeichnend für das diesem Akt innewohnende Streben nach Beruhigung ist übrigens, daß die Sprünge zwischen den Einzelgruppen in der zweiten Hälfte kaum noch als Sprünge empfunden

werden, während sie in der ersten noch stark ausgeprägt sind (C—e und G—F gegen a—b und F—D). Alles das macht diesen Schlußtakt gewichtiger, einheitlicher und reicher als die anderen. Er ist wirklich die Krönung des Werkes.

Man könnte versucht sein, daran zu zweifeln, daß die aufgewiesenen Formen mehr als bloße Zufallsergebnisse sind, daß sie von Händel bewußt oder unbewußt gewollt wurden, weil vier Arien der Oper noch in anderer Fassung überliefert sind und Händel außerdem noch eine Arie, die in den letzten Akt einzulegen wäre, geschrieben hat. Zwei der vier Arien aber sind von vornherein schon nur geeignet, den Trieb zur tonal gebundenen Arienfolge zu bestätigen: das anstelle von Grimwalds Liebesarie in A dur stehende Stück: „Non pensi quell' altera di vincermi d' orgoglio" ist ebenfalls in A dur geschrieben, und das Duett: „Se il cor si perde, oh cara!", das den Platz des Duetts: „Io t' abbraccio" einnimmt, steht wie dieses in fis moll, obwohl das zu jener Zeit durchaus keine alltägliche Tonart war. Die beiden andern Doppelfassungen, die dem letzten Akt angehören, haben dagegen andre Tonarten; für Rodelindes f moll-Arie steht eine in c moll: „Ahi, perchè, giusto ciel, tanta pena a questo cor?", und für Grimwalds e moll-Siziliano ein Largo in c moll: „Vi sento, si, vi sento, rimorsi entro al mio sen". In beiden Fällen ist ein wesentlicher Wertunterschied beim Vergleich mit den Arien der besprochenen Fassung kaum zu bemerken. Das Unterscheidende liegt im Affekt, der beidemal gehaltener, im Ausdruck hier einfacher ist als dort. Von Nachgeben gegen Virtuosengelüste kann in keinem Fall die Rede sein, eher könnte Rücksicht auf verschiedene innerliche Veranlagung und dementsprechend verschiedene Ausdrucksfähigkeit der Sänger die zweimalige Komposition veranlaßt haben, oder dramatisch psychologische Gründe, die für eine Veränderung der Charakterzeichnung sprachen, oder aber — das Streben Händels nach möglichst vollkommener Verwirklichung der großen, schlußkräftigen symmetrischen Form, wobei natürlich Zusammenarbeit mit dem Textdichter — gelegentliche Umdichtung, Änderung der Affekte nötig war, um musikalische und dramatisch-psychologische Form im Einklang zu halten.

Der Schlußakt mit der Fülle der ihm gestellten Aufgaben, deren Lösung durch die ungleichmäßige Verteilung der Arien auf die Bilder noch erschwert werden mußte, bot ja ganz besondere Schwierigkeiten für einen Komponisten, der auf die Form bedacht war. Nun stellt aber der Akt mit den beiden c moll-Arien gewiß keine ideale Lösung dar: F D a | b c | C c G F. Man könnte hier sehr wohl daran zweifeln, daß die Anklänge an symmetrische Bildung, etwa die Gruppe c C c als Mitte, F D und G F als Flügel, Ergebnisse eines Formtriebs sind, denn der unbewältigte Rest a b stört gar zu empfindlich. Angesichts dieser Verhältnisse gewinnt die eingeschobene Arie besondere Bedeutung. Es ist eine Arie in B dur: „Vivi tiranno! io t' ho scampato", mit der sich Bertarich seinem Widersacher Grimwald zu erkennen gibt, nachdem er Garibald bei dem Mordversuch überrascht und niedergeschlagen hat; eine typische Heldenarie, wohlgeeignet, dem Heldenkontraalt Senesinos zu einem letzten, äußerlich glänzenden Sondererfolg zu verhelfen. Aber, so wenig das Stück äußerlich und innerlich in den zuerst dargelegten planvollen symmetrischen Bau des Aktes hineinpaßt: es hilft doch in jener andern Fassung den Rest a—b verkleinern und damit die Symmetrie verstärken:



Allerdings ist das ihr einziger Vorzug. Nachteile dieser Fassung sind dagegen: die Störung des Gleichgewichts durch Grimwalds a moll-Arie, das Zurückdrängen der Titelheldin durch Bertarich, der mit den drei Arien in b, C und B völlig das Feld beherrscht, und die Gehaltlosigkeit der B dur-Arie selbst. So muß diese Arie wieder fallen und ein neuer Weg gesucht werden. Da

Grimwalds an dritter Stelle stehende a moll-Arie als Abschluß des ersten Szenenbildes nicht zu entbehren ist, liegt es nahe, die zweite Arie Grimwalds, die den drittletzten Platz hat, durch Änderung der Tonart zum Gegengewicht der ersten zu machen. Da hierzu, der symmetrischen Beziehungen wegen, nahe Verwandtschaft mit a moll wie mit dem G dur der Nachbararie erforderlich ist, liegt e moll am nächsten. Nun bedarf noch die Mittelgruppe, die aus den drei Arien in b, c und C besteht, einer Änderung. Zwei Möglichkeiten bieten sich. Es kann anstelle der C dur-Arie als Gegenstück zu der in b moll eine B dur-Arie gesetzt werden, dadurch käme aber der Tritonuswechsel B—e in die zweite Akthälfte, die doch zur Beruhigung der tonalen Gegensätze führen soll. So bleibt, der Mittelarie selbst eine andere Tonart zu geben. Da diese in erster Linie den beiden Nachbararien in b und C nächstverwandt sein soll und außerdem als Kernpunkt des Aufbaus zu dem F dur, das den Rahmen der Symmetrie bildet, in besonderer Beziehung steht, kommt für den Ausdruck eines „dunklen" Affekts, wie er hier vorliegt, nur f moll in Betracht. Nun sind die Gleichgewichtsstörungen beseitigt. Das Bild, das sich infolge der Änderungen ergeben hat, ist aber genau dasselbe, das die Hauptfassung des Akts bietet. Die rückläufige Anwendung der in der Hauptfassung erkannten Formgrundsätze auf die im Anhang der Händelausgabe beigefügten Stücke kann als Probe aufs Exempel gelten. Sie bestätigt die gewonnenen Ergebnisse.

Den Ausschlag für die Einschätzung der dargelegten Form der Rodelinde gibt aber die Beobachtung, daß die Gesetze dieser Form nicht nur in dieser einen Oper, sondern in dem besten Teil des Händelschen Opernschaffens, ja in noch viel weiterem Umfange in der Musik der Barockzeit wirksam sind[1]. Der Nachweis hierfür, der über die Aufgabe dieses nur der Rodelinde gewidmeten Aufsatzes hinausgeht, wird an anderer Stelle gegeben werden.

* * *

Händels Rodelinde ist also keineswegs ein Arienbündel, das nur durch Rezitativfäden zusammengehalten wird. Sie ist eine planvolle Musikarchitektur von gewaltigem Ausmaß. Was Hugo Riemann[2] bei Händel (und bei Bach) „das so recht eigentlich die überragende Größe Bedingende" nennt: „die imposante Disposition über die Harmoniebewegung in weitausholenden Zügen", das erschöpft sich nicht schon in der Einzelform, etwa in der einzelnen Arie, das greift weit darüber hinaus, das beherrscht auch die Gesamtform eines vielgliedrigen Kunstwerks, wie es die Oper Rodelinde ist. Händels Formwille aber ist noch mehr als bloßer persönlicher Eigenwille: ein gesammelter geklärter Wille seiner Zeit — so vereinigt er deren Kraftstrahlen wie in einem Brennpunkt in sich. Auch der Riesenbau der Rodelinde ist mehr als eine persönliche Angelegenheit seines Schöpfers. Das offenbart ein Blick auf jene anderen Kunstleistungen, die von jeher als die charakteristischsten künstlerischen Denkmäler jener Barockzeit galten, die großen Bauwerke eines Pöppelmann, Hildebrandt, Dientzenhofer und anderer. Die Rodelinde ist Geist von ihrem Geist, ein Denkmal der weiträumigen Formphantasie des damals lebenden Geschlechts, fremd den nur äußerlich, schematisch zusammengehaltenen Häuserbündeln, die dem Stadtmenschen von heute leider so nahe liegen, aufs innigste verwandt aber den großzügig gegliederten Bauten, die in den Residenzen der Barockfürsten entstanden.

Wie der barocken Baukunst und Malerei sind auch der Musik Händels überraschende, sprunghafte Wendungen eigentümlich, die die Tiefenwirkung steigern, und weit gespannte Verklammerungen, die die große Gesamtwirkung schaffen. Auch für diese Musik gibt es keine glatten, gleichförmig betonten, ruhenden Symmetrien, sondern schattierte, nach der Höhe oder nach der Tiefe hin anschwellende, bewegte. Die großen Akzente der Rodelindemusik, die Arien, sind nicht einander gleichgeordnet. Es ist sehr wohl „eine subordinierende Artikulation des Gesamtdramas"

[1] Auch in späterer Zeit noch; das bekannteste Beispiel dafür ist das Finale des zweiten Akts von Mozarts Figaro, das nach dem folgenden Plan aufgebaut ist: Es B G C F B Es.

[2] Handbuch der Musikgeschichte, II, 3, S. 111.

vorhanden. Allerdings sind die einzelnen Arien dabei in sich schon klar und abgerundet — ein Zeichen der durchaus italienischen Abstammung und Art ihrer Form. Das kann jetzt aber nicht mehr darüber hinwegtäuschen, daß Händel „grundsätzlich nicht mehr mit einer Vielheit selbständiger Teile rechnet, die harmonisch zusammengreifen, sondern mit einer absoluten Einheit, in der der einzelne Teil sein Sonderrecht verloren hat" — man kann das Wesen dieser musikalischen Form nicht besser kennzeichnen als durch diesen auf die Malerei und überhaupt die bildende Kunst des Barock bezogenen Satz Wölfflins[1].

Und der inneren Übereinstimmung von Musik und Architektur entspricht auch die äußere Verschwisterung beider auf der Opernbühne jener Zeit. Das Bühnenbild des 19. Jahrhunderts engt sich immer mehr ein, weil es sich immer mehr auf den Spieler einstellt, immer mehr nur malerische Umhüllung und Verdeutlichung des Alleinherrschers Mensch wird. Die Bühnenausstattungen der Händelzeit aber, wie wir sie etwa in Entwürfen Giuseppe Bibienas für die Dresdner Oper Augusts des Starken sehen, können sich nicht genug tun in hohen Hallen, in weiten Treppen, in großräumigen Plätzen, vor denen die menschliche Gestalt klein wird. Nicht die Menschen selbst und was sie tun ist hier das Wesentliche, sondern was hinter ihnen und über ihnen steht, was sie alle verbindet und überragt. Ihr Kleinmenschliches tritt zurück vor dem Großen, Allgemeingültigen. Nicht in den Menschen, sondern über ihnen erscheinen jener Zeit die veritates aeterni. Das ists, was der Künstler der Barockoper im tiefsten Grunde gibt und was sein Publikum sucht.

„Es gab damals über die Architekten hinaus eine schwärmerische Begeisterung für Architektur, die als künstlerische Volksstimmung später durch die literarische ersetzt wurde, genau so, wie die vordersten Kräfte in der zweiten Jahrhunderthälfte überhaupt nicht mehr in der Architektur, sondern in der Literatur zu finden sind. Aber für die Zeit um 1710, die Zeit Schlüters, Hildebrandts und Pöppelmanns muß man sich etwa Augsburger Bibelillustrationen ansehen, wie sie für den Vertrieb im großen berechnet wurden: die Vorgänge sind völlig belanglos, überhaupt nicht zu erkennen; dafür schwelgt die Phantasie im Aussinnen von Raumkonstellationen. Die Handlung ist Staffage aus winzigen Püppchen. Was man sehen will, sind riesige Hallen, Bogengänge, Kuppelräume, ungeheuer malerisch verschmolzen und immer durch langgestreckte Raumideen auf das Unendliche verweisend — Bauphantasien. Man träumte von Architektur —"

Was hier von Handlung und bildlicher Darstellung gesagt wird, gilt auch für die Oper. Was man sehen und auch hören will, sind große Bauphantasien. „Die Handlung ist Staffage —".

Die angeführten Sätze aus Wilhelm Pinders „Deutschem Barock"[2] deuten bereits an, was diese Barockkunst verdrängte: Literatur ersetzt Architektur. Damit tritt in wachsendem Maße der Einzelne und das Einzelne wieder vor das Allgemeine. Und damit schwindet die Fähigkeit, die Barockform als ein Ganzes und ein Lebendiges aufzufassen. Man sieht nur noch Einzelheiten, die überladen mit Äußerlichem und leer an Innerlichem scheinen, und man hält das Ganze für planlos, willkürlich, weil man die Beziehung zwischen Einzelnem und Ganzem nicht mehr fühlt. Man hat die Teile wohl in der Hand — —

In erhöhtem Maße gilt von dem Verhältnis späterer Zeiten zu dieser Kunst, was Ferruccio Busoni einmal ganz allgemein gesagt hat: „Worum der Laie, der mediokre Künstler sich mühen, ist nur das Gefühl im Kleinen, im Detail, auf kurze Strecken. Gefühl im Großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an Empfindung, weil sie alle nicht vermögen, größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen zu hören!"

Hagen hatte also wohl recht, von einer in gewisser Beziehung „unendlich viel befähigteren Vergangenheit" zu sprechen, mit der Fühlung zu gewinnen, der heutigen Zeit not tue. Aber er

---

[1] Grundbegriffe der Kunstgeschichte, 3. Aufl. 1918, S. 169.

[2] In den Blauen Büchern von C. R. Langewiesche, Düsseldorf u. Leipzig.

selbst erkennt die Größe dieser Vergangenheit nicht, er sieht nicht die große musikalische Architektur der Rodelinde. Seine Einrichtung zerstört die „prästabilisierte Harmonie" der Händelschen Oper; sie macht aus der besten aller möglichen Rodelinden ein halb modernes, halb barockes Zwittergebilde.

Dennoch haben die Göttinger Aufführungen für unsere Zeit, auch abgesehen von guten Einzelleistungen der beteiligten Künstler, zweifellos viel Verdienstliches. Sie geben in den Einzelheiten ein stilgerechtes Bild der Musik und zwar in einem dramatischen Rahmen, durch den sie immerhin ihren wirklichen Lebensbedingungen angenähert erscheint, weit mehr als bei bloßem Konzertvortrag. Dazu kommt, daß sich die Hellerauer Darstellungsart, die in Göttingen angewandt wurde, dem Händelstil gut einfügte, und daß auch die „expressionistischen" Bühnenbilder Paul Thierschs unhändelische Eingeengtheit vermieden und Weiträumigkeit anstrebten, wenn diese für Händel auch meist noch zu viel Schwere und weich geballte Massigkeit statt elastisch gestraffter Kraft hatte.

Und was schließlich die Kürzungen angeht, so muß zugestanden werden: Es gibt heute kein Publikum, dem eine Aufführung der Rodelinde in vollständiger Urgestalt genießbar wäre, nicht aber weil sich seither die Ansprüche verfeinert hätten, sondern weil sie ganz andere geworden sind und damit die Fähigkeit verloren gegangen ist, große musikalische Architekturen zu erfühlen. So ist eine gekürzte Aufführung heutzutage das einzig mögliche, wenn Händelscher Geist wirksam werden soll. Aber die Kürzung vernichtet eben diesen Geist und verfehlt damit ihren Zweck, wenn sie durch Weglassen ganzer Arien die große Architektur der Oper zerstört, wie es Hagens Bühneneinrichtung der Rodelinde tut.

Will man Werke der bildenden Künste verkleinern, so pflegt man auch nicht einzelne Stücke aus ihnen herauszuschneiden und den Rest wieder zusammenzusetzen, sondern man gibt das Ganze in kleinerem Maßstab verhältnisgetreu wieder. Ein solches Abbild läßt sich bis zu einem gewissen Grade auch von der Händeloper gewinnen. Dazu wäre etwa nötig, von sämtlichen Arien nur den Hauptteil, ohne Mittelsatz und Dakapo, beizubehalten. Schwieriger, aber auch weniger wesentlich wäre es, die Rezitative dementsprechend zu kürzen. Gewiß ginge dadurch manche Einzelschönheit verloren —, daß auch die auf dem Extensiven beruhende Wirkung eingeschränkt würde, schadete weniger, da diese aus bewußten Gründen heute doch nur abschreckte. Das Wesentlichste des Geistes und der Form bliebe jedoch erhalten: der große Baugedanke, die Verhältnisse der großen tonalen Architektur, und kein ganz anders gearteter Anschauung entnommenes „oberstes Gesetz" würde sie stören. Der Gegenwart aber, die von Überwindung der Tonalität redet, während ihr Fassungsvermögen für große tonale Zusammenhänge eingeschrumpft ist, wäre es leichter gemacht, mit einer großzügigeren, geist- und formgewaltigeren Vergangenheit wieder Fühlung zu gewinnen.

Joseph Haydns Klaviersonaten
II. und III. Band

Von

Hermann Abert, Leipzig

Mit einer für gegenwärtige Begriffe rühmenswerten Raschheit ist dem ersten, in dieser Zeitschrift ausführlich besprochenen Band der Haydnschen Klaviersonaten[1] der zweite und dritte gefolgt, so daß nunmehr das ganze Schaffen des Meisters auf diesem Gebiete in 52 Beiträgen abgeschlossen vor uns liegt. Es reicht von den frühesten Zeiten bis zum Jahre 1798, in dessen Dezember die letzte große Esdur-Sonate als op. 82 bei Artaria & Co. in Wien erschien[2]. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Haydn im letzten Jahrzehnt seines Lebens nicht wieder auf die Klaviersonate zurückgekommen, wenigstens fehlen uns alle Nachrichten darüber. Das erklärt sich ohne weiteres aus den Verhältnissen. Haydn ist nie Pianist von Beruf gewesen; auch der Zwang des Unterrichtens, der bei andern Meistern so viele Sonaten ins Leben rief, fiel bei ihm weg, als er durch seine kompositorische Tätigkeit zu Weltruhm und einer gesicherten Existenz gelangt war. Kein Wunder, daß in jener Zeit abnehmender Produktion seine Teilnahme zuerst für diese Gattung erkaltete, die, so Großes er auch darin geleistet hat, für ihn doch nicht dieselbe Wichtigkeit besaß wie die Sinfonie, das Quartett oder später die Vokalkomposition großen Stils.

Die Sonaten verteilen sich auf diesen Zeitraum wie folgt: 1773 entstanden Nr. 21—26[3], 1776 Nr. 27—32, 1780 Nr. 33—34, 1780 Nr. 35—39, 1784 Nr. 40—42, 1786 Nr. 44—46, 1788 Nr. 47, 1789—90 Nr. 48—49, 1798 Nr. 52 (Erscheinungsjahr). Nicht sicher zu datieren sind Nr. 43, die in Cramers Magazin am 24. April 1787 besprochen und in Breitkopfs Katalog von 1785/7 angeführt wird, also etwa 1786 entstanden sein mag, und Nr. 50/51. Nr. 51 ist in England komponiert, aber erst 1804 als op. 93 in Leipzig gedruckt, Nr. 50 erschien zuerst 1791 in London und mag somit am Anfang der Londoner Zeit entstanden sein.

In der äußeren Architektonik ändert sich in dieser Sonatenreihe nichts. Zur viersätzigen Form, der sich der junge Beethoven mit solchem Nachdruck zugewandt hat, ist Haydn nicht fortgeschritten, sondern bei der dreisätzigen geblieben, die während der ganzen Reihe immer wieder durch die zweisätzige abgelöst wird. Auch der Charakter des alten „Divertimento“ schimmert noch deutlich hindurch: in 21 der 30 Sonaten stehen alle Sätze sei es in derselben Tonart oder in der Molltonart derselben Stufe oder Vorzeichnung, und nur sechs bringen den Mittelsatz — fünfmal ein Adagio, einmal ein Andante — in der Tonart der Unterdominante. Überhaupt kommt es zu einem so konsequenten Ausschluß der alten Tanztypen, wie bei Ph. E. Bach auch jetzt nur in einer kleinen Minderheit von Fällen; vor allem vom Menuett vermag sich Haydn nur schwer zu trennen. Als Finale, wie in seinen ersten Sonaten, ver-

[1] ZfM II, Heft 10, S. 553 ff.

[2] Von den letzten Sonaten wissen wir freilich zum Teil nur die Zeit ihres Erscheinens, nicht ihrer Entstehung.

[3] Nr. 21—22 stehen noch im 1. Band.

wendet er es allerdings nur noch einmal (36), sonst ausschließlich als Mittelsatz[1], und in diesen Fällen kehren auch alle jene metrischen Eigentümlichkeiten wieder, die wir früher[2] festgestellt haben (besonders in Nr. 27 und 32), nur daß die Melodik an Charakter und Originalität bedeutend gewonnen hat. In Nr. 25 und 26 wird das Menuett sogar zum Tummelplatz besonderer satztechnischer Künste. Als Tempo di Minuetto dagegen hat Haydn den Tanz in mehr oder minder stilisierter Form, und zwar in Gestalt des Rondos, mehrfach als Finale übernommen (25, 29, 33, 49); charakteristisch ist dabei, daß er gerade in diesen Sätzen eine regelmäßige Metrik bevorzugt und von allen improvisatorischen Erweiterungen absieht, ebenso wie in dem Menuetthema, das er den Variationen des Finales von Nr. 30 zu Grunde legt.

Am gleichmäßigsten sind der äußeren Form nach die ersten Sätze. Der weitaus größte Teil trägt Sonatenform und gehört zugleich jenem Allegro-moderato-Typus mit seinem eigentümlichen, männlichen Pathos an, den wir schon früher als für Haydn charakteristisch erkannt haben. Doch mischt sich im weiteren Verlauf gelegentlich auch die Rondoform mit Variationsprinzip ein, die wir gleich bei den Finales kennen lernen werden (39, 40 als Allegros, 42 und 48 als Andantes).

Die langsamen Mittelsätze verteilen sich ziemlich gleichmäßig auf die zwei- und dreiteilige Form. Die späteren neigen gleichfalls dem französischen Rondo mit einem Mineur zu (49, 52). Von den alten Tanztypen erscheint dreimal der Siziliano, und zwar in Molltonarten, und einmal die Sarabande (37), gleichfalls ein Mollstück. Die Hälfte aller langsamen Sätze leitet übrigens ohne vollen Schluß in das folgende Finale über. In Nr. 30 ist das auch mit dem ersten Satze der Fall, das Adagio ist hier zugleich sehr kurz und frei rezitativisch gehalten, so daß das Ganze einen besonders einheitlichen Eindruck macht.

Den mannigfaltigsten Bau weisen die Schlußsätze auf. Der Löwenanteil fällt hier der Sonaten- und Rondoform zu, und zwar dringt jene im Verlaufe der Entwicklung immer stärker vor. Ein Nachzügler der früheren, ganz kurzen Kehrausätze ist Nr. 26. Im allgemeinen aber sind die verschiedenen Rondoformen in der Überzahl. Haydn bevorzugt auch jetzt die primitiven französischen Formen und läßt einen Hauptsatz mit einem Couplet als Mineur oder auch mit mehreren einfach abwechseln; dabei sind diese Couplets nicht selten motivische Absenker der Hauptthemen. Die Variation spielt dabei eine große Rolle: in Nr. 30 erscheint eine ganze Reihe, in Nr. 24 haben wir die alte Form eines Tanzsatzes mit Double, im übrigen sind die Mollcouplets der Rondos häufig zugleich Variationen, wobei Haydn es mitunter liebt, die Molltonart erst im Verlauf des Satzes, sozusagen unter der Hand einzuführen (z. B. in Nr. 27). Sätze, die zu dem Mineurcouplet noch ein zweites hinzufügen (37, 43), sind in der Minderzahl.

Die Formgebung ist in allen diesen Fällen äußerst locker. Hauptthemen und Couplets sind meist regelmäßige dreiteilige Liedsätze mit zwei Wiederholungen, und auch die Variation, die einzige Form der „Arbeit", hält sich in den einfachsten Grenzen. Die alte süddeutsche Freude am bunten Wechsel der Erscheinungen wirkt noch ganz deutlich nach. Nur einmal (48) wird dieses Prinzip zu Gunsten strafferer the-

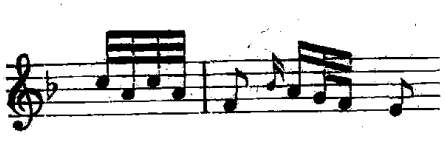
[1] In Nr. 43 findet sich sogar noch die alte Bezeichnung Menuetto I und II.

[2] ZfM II, 561 f.

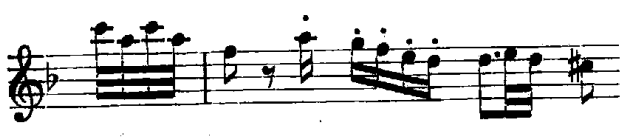
matischer Gestaltung durchbrochen. Gegen Ende der ganzen Reihe verschwindet das Rondo alter Art, mit Couplets, überhaupt aus Haydns Sonaten. Die letzte kehrt zum Sonatensatz im Stile des Sinfoniefinales zurück, ihre beiden Vorgängerinnen dagegen (50, 51) bilden auf Grund des raschen Menuettypus der späteren Quartette eine ganz eigentümliche, intime Form des Capriccios heraus, die sich in manchen Zügen dem Beethovenschen Scherzo nähert, ohne sich freilich im Kern ihres Wesens mit diesem zu decken.

Die Freiheit von aller Schablone, die sich in der Architektonik der Sonaten im Großen offenbart, tritt in der Einzelbehandlung noch weit deutlicher zutage. Fast jede Gruppe schlägt dabei nach irgendwelcher Richtung neue Pfade ein, weshalb eine chronologisch fortschreitende Betrachtung als die zweckmäßigste erscheint.

Dabei fällt gleich der gewaltige Umschwung von der Sonate in cmoll von 1771 zu der Gruppe von 1773 scharf ins Auge. Wir stehen nach dem subjektiven Ausbruch jenes Werkes, dessen mächtige Erregung bis in die kleinsten Glieder nachwirkt[1], sozusagen in einer ganz anderen Welt: dort stammte das künstlerische Erlebnis aus einer ursprünglichen Erschütterung des Schöpfers, hier kreuzt und mischt es sich mehr oder minder stark mit der musikalischen Bildungssphäre, die er vorfand. Es ist Gesellschaftskunst im Spiegel der Haydnschen Persönlichkeit. Das hat natürlich stark auf den Stil zurückgewirkt. Nur zwei Sonaten haben wirkliche Adagios (21, 24), bei zwei anderen treten an ihre Stelle leichter geschürzte Sätze, wie der Siziliano (23) und das Andante (22); bei den beiden letzten fehlt der langsame Satz überhaupt (25, 26), und vollends die Schlußsätze entfalten eine Buntheit wie in keiner zweiten Gruppe; sie geht vom ausgebildeten Sonatensatz bis zum Menuett mit Double (24) und zur Kleinigkeit von Nr. 26. Keines dieser Finales führt die Stimmung des Ganzen auf den eigentlichen Höhepunkt wie in Nr. 20, alle sind vielmehr heitere Ausklänge. In den ersten Sätzen sind schon die Themen aller sechs Sonaten deutlich miteinander verwandt: die Wiener Marschweise liegt mit Ausnahme von Nr. 24 allen mehr oder minder deutlich zu Grunde. In Stücken wie Nr. 23, Takt 3—4 folgt Haydn zudem noch ganz dem alten Klauselwesen. Dagegen zeigt die echt Haydnsche Art, die ganze Themengruppe aus dem Hauptgedanken heraus zu erzeugen, unleugbar große Fortschritte. Schon in Nr. 23 wird aus dem

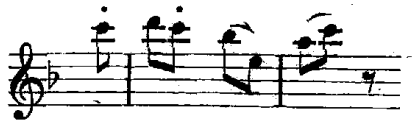


des Hauptgedankens das Anschlußthema:

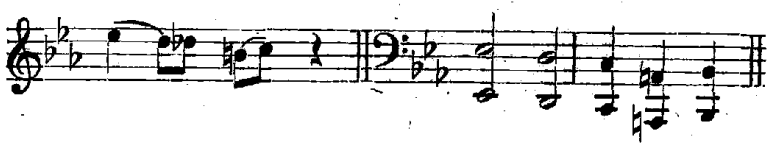


und aus dessen zweitem Motiv, abermals vergrößert, der Baß des Seitenthemas:

[1] ZfM II, 572.



mit seiner in die Zweiundreißigstelpassagen eingebetteten Oberstimme. Diese virtuose Partie, gleichfalls ein Merkmal unsrer Gruppe, ist wiederum im Vorhergehenden wohl vorbereitet: die Zweiunddreißigstelfiguren flattern nach Ph. E. Bachscher Art bald da, bald dort auf, um sich nunmehr in vollem Schwall über die Themengruppe zu ergießen. Auch die latenten Triller in der Mittelstimme mit den korrespondierenden kleinen Melodiephrasen in der Ober- und Unterstimme sind ein Bachscher Effekt, den nachher Mozart besonders bevorzugt hat. Daß es Haydn aber nicht mehr wie in seinen ersten Sonaten, um ein bloßes Weiterspinnen seiner Gedanken, sondern bei aller motivischen Verwandtschaft um Kontraste zu tun ist, lehrt die oft ziemlich versteckte Anknüpfung, wie z. B. des Seitengedankens in Nr. 25 an den Baß des Hauptthemas

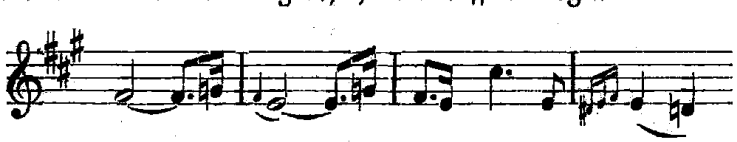


oder des e moll-Themas in Nr. 26 an die zahlreichen vorhergehenden Vorhalte, deren höchste Ausdrucksteigerung es darstellt. Dergleichen erfordert ein aufmerksames Hören, läßt aber dann doch den ganzen Unterschied der Haydnschen Art von der Mozartschen mit ihren vollständig neuen Seitenthemen empfinden. Am imposantesten strömt dieser sich stets aus sich selbst erneuernde Fluß der Gedanken in der Themengruppe von Nr. 25 dahin. Da wird kein motivisches Gebilde vergessen, bald tritt dieses, bald jenes in den Vordergrund.

Die Durchführungen bilden den dramatischen Zug ihrer Vorgänger weiter. Ihre „Arbeit" trennt sich sehr merklich von der der Themengruppen: während hier das unverkennbare Bestreben waltet, dem motivischen Material immer wieder neue Gedanken von möglichst selbständiger Prägung zu entlocken, hat es die Durchführung nur mit den fertigen und dem Hörer also bereits bekannten Gebilden zu tun, die sie nun ihrerseits durch die Kunst der thematischen Arbeit in ihrem Gehalt zu erschöpfen sucht. Dem synthetischen Verfahren der Themengruppe folgt jetzt das analytische. Neue Gedanken sind in der Durchführung nach wie vor ausgeschlossen, wohl aber ist es ein Hauptmerkmal dieser Gruppe, daß die thematische Arbeit im weiteren Verlauf einem freien, virtuosen Passagenspiel Platz macht, dessen Hauptwirkung nicht auf einer logisch sich weiter entwickelnden Thematik, sondern auf einer phantasievollen Harmonik beruht (am klarsten in Nr. 23 mit den echt Haydnschen, von Ph. E. Bach stammenden, auf beide Hände verteilten Akkordbrechungen, und in Nr. 24). In Nr. 24 und 25 ist dieses Prinzip mit dem thematischen kombiniert. Die Hauptsache ist aber auch hier die in beständigem Flusse befindliche Harmonie. Das hängt zusammen mit der gesamten Modulationsordnung dieser Teile, die nach älterer Art noch durchaus nicht auf die Dominantharmonie losstreben, um vermittelst ihrer mit größerer oder geringerer Spannung die Reprise in der Haupttonart zu erreichen, sondern mit Vorliebe auf der parallelen Molltonart (23, 24, 26) oder auf der der Dominante ab-

schließen und dann mit einer möglichst kurzen Modulation (24) mit Pause oder Fermate in die Reprise zurückführen. Es ist das eine Art, die Mozart besonders bevorzugt und in seinen reifen Werken zu frappanten harmonischen Wirkungen benutzt hat. Haydn ist hier von dieser romantischen Art noch weit entfernt; seine Rückgänge machen durchaus noch nicht den Eindruck des Zwingenden, Organischen, nur in dem von Nr. 26 mit seinen gewaltigen, auf die Unterdominante zustrebenden Baßgängen kündigt sich die künftige Größe an. Dasselbe gilt aber auch von den Durchführungen dieser Reihe im allgemeinen; sie sind ihren Vorgängerinnen an Geist und Charakter wohl entschieden überlegen, aber doch von jener „ganz besonderen Art" der Russischen Quartette von 1781, die die Durchführung von einer geistvollen Episode zum Kernstück des ganzen Satzes erhob, noch weit entfernt[1]. Das beweist schon die Rolle des Kontrapunkts. Er ist gewiß hier stärker vertreten, als früher, aber er steht noch sozusagen für sich, als eine besondere Würze des Stils, und geht noch nicht jene geniale Verschmelzung mit der freien Schreibart ein, wie später[2].

Daß die Gruppe des Jahres 1776 (Nr. 28—32) keine grundsätzlichen Änderungen bringt, lehrt allein schon die Tatsache, daß ein richtiger langsamer Satz auch hier nur einmal (29) vorkommt. Der Mittelsatz von Nr. 31 ist als Allegretto bezeichnet, der von Nr. 30 trägt aber mehr den Charakter einer rezitativisch eingeleiteten, freien Überleitung zwischen den beiden raschen Sätzen. Auch die Durchführungen der ersten Allegros halten noch deutlich an der geschilderten Modulationsordnung fest, wie besonders der schwere c moll-Schluß der Es dur-Sonate (28) mit seiner kurzen schematischen Rückkehr in die Reprise beweist. Ebensowenig hat sich formal an der Durchführungsarbeit an diesen Teilen etwas geändert. Und doch weht eine merklich andere Luft in dieser Reihe. Sie strebt von der Gesellschaftsmusik wieder hinweg, ist weit subjektiver im Ton und liebt es, den Hörer durch plötzliche Ausbrüche der Leidenschaft zu überraschen. Vor allem werden die Gegensätze schroffer, so sehr Haydn auch jetzt noch die Einheit des Ganzen zu wahren bestrebt ist. Dieser subjektive Ton beherrscht z. B. die ganze Nr. 30 in einem Grade, daß man fast an ein verschwiegenes Programm denken möchte. Da folgt gleich dem Hauptthema alten Schlages eine ganz neue Fortsetzung, die mit volkstümlichen Hornklängen kadenziert, und dann abermals ein neues Seitenthema, von dessen traulichem Wiegen Haydn lange nicht loskommt, bis in der Schlußgruppe die Hörner abermals drein schmettern. Auch die Durchführung greift bald auf jene Seitengruppe zurück; sie gehört, obwohl durchweg thematisch gehalten, mit ihrem Schwelgen im beständigen Gleiten der Harmonie jenem modulatorischen Typus an, den wir in dieser Gruppe am reinsten in Nr. 27 finden. Die verkürzte Reprise bringt am Schluß eine weitere Überraschung: statt des Hörnerthemas zerflattert die Unisonobewegung plötzlich[3], und es erscheint jener seelenvolle Gesang des überleitenden Adagios, hinter dessen Beginn:

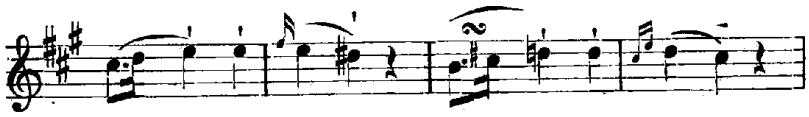


[1] A. Sandberger, Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts, Altbayr. Monatsschrift 1900, S. 60 ff.

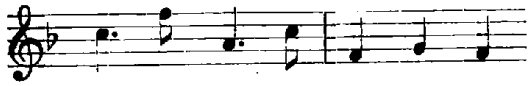
[2] Die beiden Menuette Nr. 25 und 26 gehen auf Haydns Vorliebe für kontrapunktische Kunststücke in diesen Sätzen zurück, die wir schon in seinen ersten Sinfonien finden.

[3] Ein echt Ph. E. Bachscher Effekt.

bereits das folgende Menuetthema auftaucht:



Es ist unter diesen Umständen kein Wunder, daß Haydns Melodik in dieser Gruppe einen stark kantabeln Zusatz erhält. Schon das Thema von Nr. 27 trägt mit seinem träumerischen Schweben auf der Quinte, das auch seine Metrik stark beeinflußt hat, ein merklich anderes Gesicht als seine Vorgänger, und auch in Nr. 29 folgt dem herkömmlichen, spannenden Anfangstakt eine gesangsmäßige Fortsetzung, die sogar mit dem bekannten Paisiello-Mozartschen Gedanken

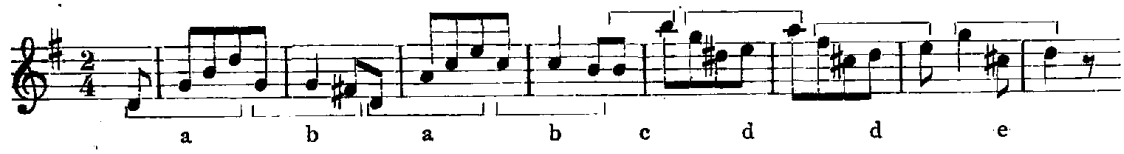


zusammenhängt und fortan den ganzen Satz beherrscht, denn alle folgenden Themen wachsen aus ihm heraus. Überhaupt ist dieser Satz einer der exzentrischsten der ganzen Gruppe und mit seiner bizarren Figuration, den häufigen Pausen und Fermaten, den ausgeschriebenen Accellerandos und der Dynamik ganz besonders vom Geiste Ph. E. Bachs berührt: kein Wunder, daß gerade diese Sonate das einzige eigentliche Adagio hat. Allerdings, sein späteres, großes Adagio hat Haydn auch hier noch nicht erreicht; er schwankt noch zwischen dem echt rokokomäßigen langsamen Typus, der vor allem auf geschmackvolle Ornamentik ausging, und Anleihen bei der älteren Kunst, wie dem laufenden Baß in dem die Stelle des langsamen Satzes vertretenden Allegretto in Nr. 31 mit seiner strengen Polyphonie.

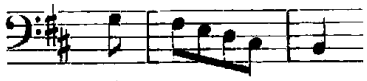
Dagegen setzen die reinen Menuette (in Nr. 27, 28, 32) die frühere Art in gesteigerter Form fort. Auch sie sind durchaus galanten Geistes und ohne jeden derb volkstümlichen Anstrich. Das zeigen allein schon die Triolenketten der beiden ersten. Auch das charakteristische Schwanken der Nachsätze kehrt wieder: man vergleiche das echt Haydnsche Sichwiegen des 6.—8. Taktes von Nr. 32 vor dem Eintritt der Kadenz. Noch bezeichnender ist das erste Menuett: da beginnt der Nachsatz zunächst genau wie der Vordersatz, bleibt dann aber an dessen zweitem Takt hängen, versucht abermals den Anschluß, jetzt an den dritten Takt, zu gewinnen, erliegt dann aber aufs Neue dem Zauber jenes zweiten Taktes, der jetzt in einem unersättlichen Aufschlagen nach der Quint nachwirkt, und gelangt erst dann zur Kadenz, so daß dieser Nachsatz statt der regelmäßigen vier auf ganze zehn Takte anschwillt. Bei der Wiederholung werden es sogar vierzehn. Mit Ausnahme von Nr. 32 sind die Menuette unverkürzt dreiteilig. Dieses selbst wiederholt nur den Nachsatz und schickt ihm ein gleichfalls sechstaktiges Zwischenglied voraus, das aus einer modulatorischen Variante des ersten Gliedes mit zwei kadenzierenden Takten besteht. Alle drei Menuette haben nach alter Sitte Molltrios, die mit ihrem gespannten Pathos und in den beiden ersten Fällen auch mit ihrer Satzführung an die früheren anknüpfen.

Die Finales sind mit Ausnahme von Nr. 30 (Variationen) und 32 (Sonatensatz) sämtlich Rondos mit Couplets, wobei das Mineur nie fehlt und der Hauptsatz bei der Wiederholung stets melodisch variiert wird. Das Moll des Mineur wird zweimal (27, 28) erst eingeführt, wenn die Variation schon im Gange ist. Was

den Charakter im allgemeinen anbelangt, so hat sich Haydn hier mit Nachdruck für einen Typus entschieden, der bereits früher (Nr. 13, 14, 19 und besonders 23) deutlich vorgebildet war und auch später gelegentlich immer wieder auftaucht: auftaktige, übermütige Sätze im $^2/_4$ Takt aus kurzen Motiven meist in gleichen Notenwerten entwickelt (in Nr. 24 sind es nur zwei Noten) und von volkstümlicher Haltung, die aber immer wieder durch allerhand überraschend aufgesetzte Lichter stilisiert wird. Da haben wir gleich in Nr. 27:



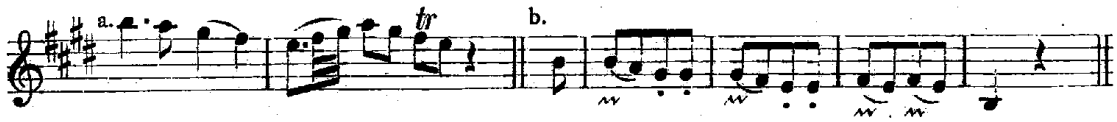
das dem Anfangsmotiv a antwortende, stark betonte und deshalb auch durch den Quintsprung erreichte weibliche Klauselmotiv b, das den ganzen Satz beherrscht und nur in der zweiten Variation aufgelöst, dafür aber im Mineur um so stärker betont wird. Dem gegenüber bringt der Nachsatz mit c und d trotz des Herabsinkens der melodischen Linie eine merkliche Steigerung der Energie, schon allein durch den Oktavensprung, dann durch Motiv d mit der Wechselnote, dessen kapriziöse Spannung sich dann in dem synkopisch eingeführten Motiv e entlädt. Ein launiges Kräftespiel, das sich der selbstgeschaffenen Widerstände freut und sie in überraschender Weise zunichte zu machen weiß — ein bedeutungsvoller Schritt von der bloßen heiteren Laune zum wirklichen Humor. Es stecken mehr Teufeleien in diesen Haydnschen Finalrondothemen, als der Laie für gewöhnlich ahnt; sie erstrecken sich in unserem Satz bis zu dem Juchzer und dem synkopierten Motiv am Schluß. In Nr. 28 stecken sie in der Synkopierung von Takt 3f., die die Metrik des Vordersatzes aus der Bahn wirft, in Nr. 31 in dem überraschenden Umlenken in Takt 6—8 samt Modulation. Am fortschrittlichsten ist das Sonatensatzfinale von Nr. 32, der ersten Mollsonate seit Nr. 20. Sein Thema beginnt ganz in dem geschilderten Typus, aber es vermeidet die scharfen Halbschlüsse und verlängert ausnahmsweise schon seinen Vordersatz um einen Takt. Noch wichtiger aber ist, daß sich mit dem Baßmotiv (Takt 5f.)[1]

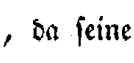


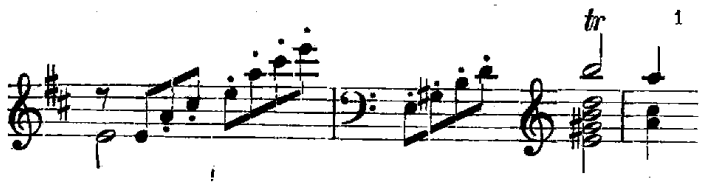
alsbald ein kontrapunktisches Element einschleicht, das von jetzt ab entscheidend für den ganzen Satz wird. Besteht er doch eigentlich in dem launig durchgeführten Konflikt zwischen jener Sopran- und der Baßmelodie, also zwei verschiedenen Fassungen desselben Gedankens, wobei die zweite immer herrischer das Heft an sich reißt (vgl. das obstinate zweite Thema mit seiner rollenden Sechzehntelfigur). Besonders fortschrittlich ist die Durchführung ausgefallen. Hier steht wirklich schon die geistvolle, kontrapunktisch-thematische Arbeit des späteren Haydn vor uns. Und ganz überraschend ist endlich auch die Coda mit ihrem an Beethoven gemahnenden wilden Humor, wo

[1] Es ist nichts anderes, als eine Zusammendrängung der Melodielinie von Takt 2—5. Der Baß bezwingt also gleichsam das Problem, an dem sich der Sopran so lange abgemüht hat, plötzlich auf einen Anlauf: wiederum ein humoristischer Zug, zu dem auch das gehört, daß er den Sopran alsbald nach sich zieht.

noch einmal jene erste Fassung in einem unwirschen Unisono gewalttätig ihr Siegel unter das Ganze drückt. Außerdem ist zu bemerken, daß die Finalthemen dieser Gruppe, mit Ausnahme von 29 und 30, in fühlbarem melodischen Zusammenhang mit den Themen der ersten Sätze stehen. In Nr. 27 ist das Dreiklangsmotiv dasselbe, in Nr. 28 wird das Terzenmotiv des Schlusses vorbereitet, in Nr. 31 ist die Verwandtschaft beider Themen besonders deutlich:

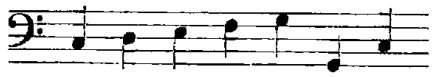


Der Nr. 32 läßt die Gruppe von 1778—1780 (33—39) noch zwei weitere Mollsonaten (34, 36) folgen, und gerade sie sind besonders lehrreich für die hier gemachten Fortschritte. Während die Finales kaum etwas Neues bringen, wendet sich Haydn hier wieder den mittleren und namentlich den ersten Sätzen zu. Schon die Themen sind bemerkenswert. Das emoll-Thema (das zweite Allegrothema im $^6/_8$-Takt seit Nr. 15 und das letzte der ganzen Reihe) trägt ein ganz modernes Gepräge schon deshalb, weil es gleich allen seinesgleichen, außer Nr. 38, alle Spuren des alten Generalbaßstils abgestreift hat. Aber auch in seinem ganzen unruhigen, subjektiven Ausdruck unterscheidet es sich von den gewöhnlichen Allegrothemen Haydns. Der Baß ist dabei durchaus nicht bloße Begleitung, sondern thematisch, er korrespondiert deutlich mit dem Motiv der Oberstimme, da seine Phrasierung  ist. Alle Anfangsthemen mit Ausnahme von Nr. 33 und 38 tragen ein moderneres Gepräge, ob sie nun (35, 37) einer einheitlichen Stimmung Ausdruck geben oder, wie das bedeutende in cismoll (36), die Stimmung umschlagen lassen. Die Neigung, auch die Seitenthemen aus den Hauptgedanken abzuleiten, besteht weiter. Dagegen werden die Seitenthemen jetzt systematisch durch scharfe Schlüsse mit Pausen vom Vorhergehenden abgesetzt, wie das Mozart nach dem Vorbild J. Chr. Bachs liebt. Die Durchführungen bringen, was die Art der Arbeit und die Anordnung der Modulation mit den schweren Mollschlüssen und die knappen Rückgänge am Schluß anbetrifft, grundsätzlich nichts Neues, wohl aber ist der Kreis der durchmessenen Tonarten erweitert und sind die Dimensionen überhaupt größer geworden. Auch das Klavieristische macht sich weit stärker geltend. Am weitesten geht hierin wieder die cismoll-Sonate mit ihren kühnen Modulationen; sie vermeidet auch den Rückgang alten Schlages und bereitet die Reprise weit spannender vor. Am meisten sind in dieser Gruppe die Reprisen verändert. Keine einzige verläuft wortgetreu, jede wird mehr oder minder stark variiert; man denke nur an das überraschende cmoll in Nr. 35; am weitesten geht auch hierin Nr. 36. Im allgemeinen sehen wir Haydn um 1780, was die äußere Technik betrifft, mehr und mehr zu den damals modernen Wiener Klaviermeistern abschwenken. Während Nr. 33 noch ganz in den Bahnen Ph. E. Bachscher Spielweise wandelt, bekunden die folgenden eine immer stärkere Freude an dem pianistisch dankbaren, flüssigen und brillanten Stil mit seinem glänzenden Passagen- und Figurenwerk und seinen Albertibässen (Nr. 35). Auch andere Merkmale jenes Stils stellen sich ein, wie z. B. die jetzt öfter auftauchende italienische Arienkadenz (36):



die in den früheren Werken fehlt. Es ist sehr wohl möglich, daß wir hier die ersten Spuren von Mozarts Einfluß vor uns haben, von dem ja damals in den Pariser und letzten Salzburger Sonaten von 1778 und 1779 schon bedeutende Beiträge vorlagen.

Auch dem langsamen Mittelsatz wendet diese Gruppe erhöhte Aufmerksamkeit zu. Für sich steht die tiefsinnige Sarabande strengen alten Stils von Nr. 37. Die übrigen sind moderner und besonders auf den „affektuösen", kantabeln Vortrag mit reicher Entfaltung der Verzierungskunst angelegt. Bemerkenswert ist, daß fast alle (33, 34, 36) mit ihren Themen auf die Folge I V I IV V I gegründet sind, hinter der der alte Baßgang



mehr oder minder deutlich hervortritt (33). In der Oberstimme tritt dabei ein aus Glucks Che puro ciel und dem Andante von Mozarts Jupitersinfonie bekannter Melodietypus zutage (35, 38). Die Tiefe jener Sarabande erreicht freilich keiner dieser — durchweg mit Adagio bezeichneten — Sätze. Die Themen selbst sind zwar von großem männlichen Ausdruck, wozu namentlich auch das Fehlen der bekannten weiblichen Vorhaltsklauseln beiträgt, aber die Fortsetzung geschieht nicht selten im modischen Klaviergeschmack jener Tage mit seinem Schnörkelwerk. Jedenfalls stehen die langsamen Sätze der gleichzeitigen Quartette und Sinfonien entschieden höher. Mozarts Spuren begegnen wir hie und da gleichfalls (besonders in 35). Den geringsten Fortschritt weisen diesmal die Finales auf. Eine Ausnahme machen nur das äußerst charaktervolle Menuett von Nr. 36 und der Sonatensatz von Nr. 39 mit dem originellen Thema und der glänzenden Durchführung. Die fortschrittliche Arbeit von Nr. 32 erreicht freilich auch dieser Satz nicht.

Die Gruppe enthält zwei Sätze mit demselben Thema, das Scherzando in Nr. 36 und den ersten Satz (Allegro con brio) von Nr. 39. Haydn „hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht getan, cangiando però in ognuna di esse la continuazione del sentimento medesimo"[2]. Der Fall ist wichtig als ein lehrreicher Beweis dafür, wie fein das damalige Ohr die Unterschiede im Affekt, selbst bei anscheinend geringfügigen Veränderungen desselben musikalischen Gedankens, empfand und wie es ihm im Grunde genommen mehr auf die „continuazione" als auf das „sentimento" selbst ankam. Haydn hätten natürlich für Nr. 39 hundert selbstständige Einfälle zur Verfügung gestanden. Jedoch für die Empfindung, die er in diesem Falle ausdrücken wollte, schien ihm keiner besser geeignet, als der Gedanke von Nr. 36, und deshalb nimmt er ihn ganz unbefangen herüber. Allerdings durch-

[1] Haydnsch ist nur der große Lagensprung des 2. Taktes; Mozart hätte den Triller auf den ganzen Takt ausgedehnt.

[2] Vorwort zu Bd. I, S. XVII.

aus nicht in derselben Fassung. Schon der Wechsel der Tonart bedeutet, namentlich für die damalige Anschauung, einen erheblichen Unterschied. Man vergleiche aber auch die Punktierung des zweiten Taktes gegenüber den einfachen Sechzehnteln: sie wird in Nr. 39 geradezu bestimmend für alles weitere und kulminiert schließlich in dem glänzenden, exotisch angehauchten cmoll-Mittelsatz, während es in Nr. 36 bei den Sechzehnteln verbleibt. Auch der Nachsatz des Themas wird in Nr. 39 seinem Ausdruck nach erheblich verschärft[1], und so geht es weiter bis zu dem in Nr. 39 stark abweichenden dritten Teil des Themas. Dafür halten aber auch die Variationen an diesem Thema weit straffer fest, als in Nr. 36, wo nur das Thema variiert wird, das Mineur dagegen selbständig ist. Hier ist das Ganze nur ein locker gefügtes Intermezzo, dort handelt es sich um den ersten Satz, und das verschiedene Verfahren Haydns zeigt die deutliche Absicht, auf Grund desselben Themas und derselben Form einen ganz verschiedenen „moralischen Charakter" zu entwickeln.

In der nächsten Gruppe (Nr. 40—46, bis 1786) zeigt sich kein nennenswerter Fortschritt. Im Gegenteil, man hat der allgemeinen Haltung nach mehr als bei den früheren den Eindruck, als wäre sie für ganz bestimmte äußere Gelegenheiten geschrieben. Einmal (45) hat Haydn sogar auf eine zwanzig Jahre ältere Sonate zurückgegriffen, allerdings nicht, ohne sie nach der technischen Seite hin zu modernisieren. Im Bau überwiegt die Zweisätzigkeit (40—42, 44), außerdem halten die fünf ersten nach alter Suitenart wieder an der Einheit der Tonart fest. Am deutlichsten ist dieser Suitengeist in Nr. 40 ausgeprägt, einer der reizvollsten Proben von Unterhaltungsmusik, die wir von Haydn besitzen. Daneben fällt aber das wieder stärkere Hervortreten des Kontrapunkts auf. Schon das Finale von Nr. 41 ist von Hause aus darauf angelegt, am sinnfälligsten tritt der Kontrapunkt aber in jener freien, mit thematischer Arbeit verquickten Form im Finale von Nr. 42 auf, einem der einheitlichsten und geistvollsten Sätze des Bandes, der auch die Sonatenform mit genialer Freiheit behandelt. Auch das Adagio von Nr. 46 ist hier zu nennen, der einzige groß angelegte Satz dieser Gruppe, der seine schöne Melodie mit Vorliebe in die Mittelstimme verlegt, ferner der erste Satz von Nr. 44, der gegen den Schluß seiner Durchführung einen großen polyphonen Aufschwung nimmt und diesen Stil in sehr tiefsinniger Weise in der Reprise fortsetzt. Sie ist zugleich ein wahres Muster für die Zusammendrängung der Themengruppe auf das kürzeste Maß, und nur das affektvolle Verweilen auf dem dritten Thema mit der kadenzartig vorbereiteten Fermate bringt eine Stauung der Energie. Diese g moll-Sonate weist überhaupt das subjektivste Wesen von allen auf. Im Übrigen tragen in dieser Gruppe weder die Themen das persönliche Gepräge der letzten, noch schlagen die Durchführungen mit Ausnahme der genannten, neue Bahnen ein. Nur in Einzelheiten bringen sie Neues, wie z. B. den Durchführungsbeginn mit dem vorhergehenden Schlußtakt statt des Hauptthemas (41), ein auch bei Mozart häufiges Verfahren, und gerade dieser Satz weist auch sonst auffallend viele Mozartsche Züge auf.

Damit ist nun freilich nicht gesagt, daß diese Reihe die Hand ihres Meisters verleugnete. Gerade die zweisätzigen Sonaten lösen das mit dieser Form gestellte Problem ganz meisterhaft (so namentlich 40, 42, 44).

[1] Er nähert sich hier merklich dem entsprechenden Nachsatz der Kaiserhymne.

Die nächste, von 1788—1790 reichende Gruppe (Nr. 47—49) erreicht mit der Es dur-Sonate (49) einen in jeder Hinsicht klassischen Höhepunkt. Auch sie beginnt mit einem bescheidenen Gelegenheitsstück (47), dessen kurzer erster Satz, halb zweistimmige Invention, halb Etüde, einen ziemlich akademischen Charakter trägt. Dafür treffen wir hier auf die Spuren eines weiteren Meisters, Clementis, mit seinen Terzen- und Oktavenskalen. Einen weit höheren Schwung nimmt die zweisätzige Nr. 48. Sie läßt einem langsamen französischen Rondo, in dem nicht allein die Ornamentik, sondern auch z. B. das Auslaufenlassen des ersten Mineurteiles in der einstimmigen tiefen Baßkadenz wieder stark an Ph. E. Bach gemahnt, ein rasches Rondo folgen, das Hauptsatz und Episoden erstmals nicht unvermittelt nebeneinander stellt, sondern spannende Übergänge liebt und vor allem das Ganze vermittelst des anapästischen Rhythmus ♫ | ♩ zu einer Einheit zusammenzuschweißen sucht. Auch darin zeigt sich der norddeutsche Einfluß. Allerdings kreuzt er sich sowohl in der allgemeinen Haltung der Themen als in der fortgeschrittenen Art derselben mit einem andern: dem Clementischen, der sich hier mit besonderer Stärke bemerkbar macht.

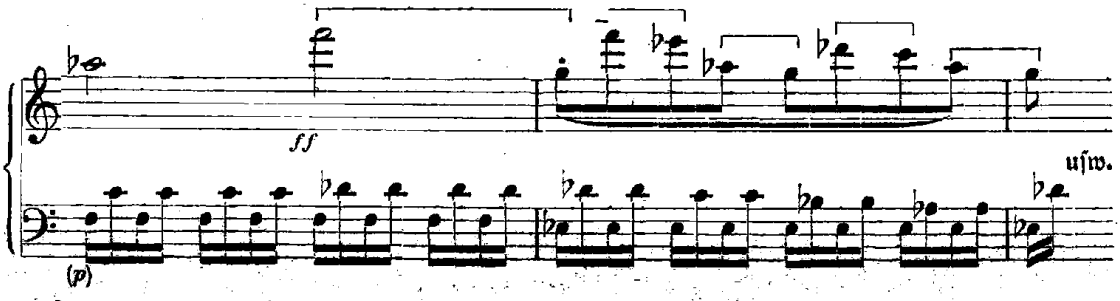
Von den letzten vier großen Sonaten vertritt die in Es dur (49) den klassischen Typus am reinsten, als Ganzes sowohl wie im Einzelnen. Vor allem hat sie ein groß angelegtes Adagio, das sich weit über die früheren galanten Sätze dieser Art erhebt. Die beiden ersten Sätze sind unbeschadet der Haydnschen Eigenart von Mozarts Geiste berührt, wie gleich das gesangsmäßige zweite Themenglied und der der ersten achttaktigen Periode folgende viertaktige Epilog lehren. Ganz eigentümlich wird aber das Seitenthema aus dem Hauptgedanken erweiternd abgeleitet: Takt 24 ff. scheinen aus dessen erstem, Takt 28 ff. dagegen aus jenem zweiten, Mozartschen Gliede herauszuwachsen, und wirklich wird hier das Mozartsche Gepräge sowohl in der Melodik als namentlich in der Harmonik mit den gleitenden Modulationen ganz erheblich verstärkt; auch die Art, wie schließlich das Schweben auf der Unterdominante in die schwärmerische Vorbereitung der Kadenz mit der Oberstimme allein ausmündet, ist ganz Mozartisch. Aber jener Rhythmus von Takt 3—4 ♫♫ | ♩ läßt Haydn auch jetzt nicht los, sondern beherrscht die ganze Themengruppe bis zu dem kurzen Schlußthema. Zunächst erscheint das Seitenthema (Takt 28 ff.) ins Männliche übersetzt[1]. Damit hätte sich der frühere Haydn wohl begnügt und wäre zum Schlusse gekommen. Statt dessen verlangsamt sich die abwärts führende melodische Bewegung überraschend von Sechzehnteln zu Achteln mit abwechselnden Pausen und endet auf dem durch die Sekundenschritte des Basses erzeugten Trugschluß auf As mit folgender langer Pause von sieben Achteln, deren ungeheure Energiespannung man, wie bei Ph. E. Bach und bei Beethoven, fast physisch zu fühlen glaubt. Und nun folgt eine der genialsten Stellen in diesen Sonaten, das träumerische Sichwiegen auf dem As durklang mit jenem Rhythmus, bis endlich der Baß nach vier Takten dem Schwanken ein Ende macht, jenes As als Vorhalt von G umdeutet und, wie so oft bei Mozart, durch Fortsetzung seiner chromatischen Linie schließlich das befreiende B dur erzwingt,

[1] Bei der Wiederholung in Takt 42—44 erscheint ein Beethovenscher Zug, die Variierung durch zweimalige rhythmische Verkürzung des Urbilds, verbunden mit melodischer Variation. Die dritte Variation ist dagegen wieder ganz Mozartisch (Takt 48—50).

das hier mit elementarer Wucht wirkt. Allerdings erhebt sich in der chromatischen Schlußgruppe sofort ein neuer Widerstand, der in den letzten beiden Takten gewaltsam gebrochen wird. Die Durchführung folgt zunächst insofern der älteren Art, als sie sich in drei Abschnitte gliedert, von denen jeder sein eigenes thematisches Material hat und die beiden ersten wiederum auf der Dominante einer verwandten Molltonart scharf abschließen. Indessen hängen der zweite und dritte eng zusammen nicht allein durch jenen Rhythmus, der sich immer energischer als der eigentliche „Held" der Durchführung durchsetzt, sondern auch weil der dritte Abschnitt sich harmonisch eng an den zweiten anschließt. Der erste beschäftigt sich, und zwar in strenger Satzführung, mit dem vorhergehenden Schlußgrüppchen (wie häufig in den gleichzeitigen Werken Mozarts), ein Zeichen dafür, daß Haydn diesen früher nur schlußbekräftigenden kleinen Partien jetzt weit höheren Wert beimißt. Tatsächlich wird hier die jenem Thema zu Grunde liegende grüblerische Stimmung voll ausgeschöpft. Dann folgt das zweite Thema, wiederum nach ausgeprägt Mozartscher Durchführungsart behandelt. Der nach einer langen Pause einsetzende dritte Abschnitt weicht dagegen von Mozart stark ab. Er ist der Stimmung nach ein ideeller Absenker jener Asdurstelle. Zuerst scheint es, als klänge die vorhergehende Dominantharmonie leise aus. Aber der hier seine Harmonie allein vertretende Baß weckt neue modulatorische Energien, und so treibt die Entwicklung in unmittelbarer Anlehnung an jene Asdurstelle auf den Septakkord der siebenten Stufe von cmoll zu, dessen H, in Ces umgedeutet, dann direkt in die Dominantharmonie von Esdur zurückführt; in diesem Augenblick stellt sich auch das erste Themamotiv in rhythmischer Verschiebung ein und pflanzt sich sogar bis in die freie Kadenz hinein fort. Einen gleich tiefsinnigen Rückgang hatte Haydn in seinen Sonaten bisher noch nicht geschrieben. Der Reprise folgt eine thematische Coda von bisher nicht dagewesener Bedeutung. Sie beginnt wie die Durchführung, wendet sich aber bald dem dort übergangenen Evolutionsthema zu, das hier in äußerst fesselnder Weise durchgeführt wird, und indem es der Schlußgruppe immer wieder das Wort abnimmt, den Schluß unersättlich stets aufs Neue hinausschiebt. Das Thema des Adagios, eines französischen Rondos mit Mineur, ist bis auf das eigentümlich Haydnsche Pathos des Mittelsatzes ganz Mozartisch, desgleichen auch die Art seiner Variierung. Dagegen treten in dem ausdrucksvollen Mineur die Mozartschen Züge erst allmählich hervor. Die letzten vier Takte vor der Wiederkehr des Hauptthemas nehmen sich wie einer der bekannten Mozertschen „Eingänge" aus. Auch dieses Adagio hat eine nach Umfang und Ausdruck besonders bedeutende Coda, die thematisch ganz frei an den Beginn jenes Mittelteils anknüpft. Sie ist nichts als eine höchst ausdrucksvolle Steigerung jener Partie, ein schwärmerisches Schwelgen auf der Orgelpunktharmonie von Takt 17—18, und Seite 109, Syst. 2 v. u., Takt 4 ff. erscheinen sogar die Melodiespitzentöne von Takt 19—20. Formal am wenigsten Neues bringt das Finale (Tempo di Minuetto), dessen Hauptgedanke den Schleifer und die Punktierung vom Adagio übernimmt. Sein Seitensatz ist ein hübsches Beispiel für Haydns Ausnutzung der verschiedenen Register seines Instruments. Mit seiner merkwürdig zähen, mit Laune gepaarten Energie schließt dieses Finale die ganze Sonate sinngemäß ab.

Nach diesem klassischen Höhepunkt beginnt in den beiden nächsten Sonaten (50, 51) wieder ein merkwürdiges Experimentieren mit der Form. Es zeigt sich am klar-

sten in der neuen und eigentümlichen Gestalt, die der letzte Satz annimmt, zieht aber auch die übrigen in Mitleidenschaft. Die beiden ersten Sätze von 50 und 51 sind sich im Bau so unähnlich wie nur möglich. Der von Nr. 50 treibt das Ph. E. Bachsche Prinzip der thematischen Einheit auf die Spitze, indem er sich allein aus dem schon das Thema völlig beherrschend Zweinotenmotiv (♪ ♪) herausentwickelt. Aber auch dieses Thema selbst übertrifft an Monumentalität alle seine Vorgänger. Mit seiner den Cdur-Dreiklang umkreisenden melodischen Tiefenlinie, seinen großen Sprüngen, dem Orgelpunkt und der nackten, harten Zweistimmigkeit entfaltet es eine ungeheure Energie, die in dem breiten Dreiklangsaufstieg des Anfangs und seiner krönenden Fermate ihre höchste Spannung findet. Das alles sind Züge, die bereits auf Beethoven hindeuten, und an ihn gemahnen weiterhin auch die weiten Maße dieses Satzes. Die Stelle des Seitenthemas vertritt eine neue Variante des Hauptthemas[1], die, gleichfalls zweistimmig, abermals (Takt 25—29) in einen — diesmal ausgeschriebenen — Ruhepunkt ausmündet, um dann wie zuvor mehrstimmig wiederzukehren, wiederum gefolgt von einer auf Verkürzung des Hauptmotivs beruhenden Partie. Die sinnende Partie, die sich daran anschließt und so merkwürdig zwischen Dur und Moll schillert, ruft einen ähnlichen romantischen Stimmungsumschlag hervor, wie die entsprechende Stelle in der Esdur-Sonate, dann tritt in scharfer Betonung das abschließende Gdur hervor[2]. Auch die Durchführung geht ihre eigenen Wege. Mit ihrem kontrapunktischen Beginn ähnelt sie zwar noch ihrer Vorgängerin, nur daß auch jetzt neben dem Hauptgedanken kein anderer aufkommt, aber dann, beim Eintritt des Asdur, entwickelt sich ein Abschnitt, der in den früheren Sonaten nicht seinesgleichen findet. Nach dem plötzlichen fmoll setzt das Hauptmotiv mit trotziger Energie ein:



um dann im Diminuendo auf die Dominante von Esdur herabzusinken. Noch weit überraschender aber ist das folgende *pp*-Unisono des Themas in Asdur, zugleich mit

[1] Vorbereitet wird sie in Takt 16 ff. durch eine weitere Variante (rhythmische Verkürzung mit verlängertem Auftakt).

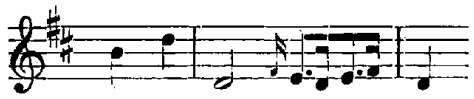
[2] Der kleine Schlußgedanke

nimmt sich aus wie der Keim des entsprechenden in Beethovens op. 14, 2.

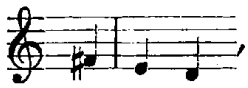
„open Pedal" bezeichnet, und in tiefster Lage. Diese Gegenüberstellung von unisonen und harmonisch ausgeführten Partien kennt Mozart noch nicht, wohl aber bereits der junge Beethoven; auch die drei gebundenen Viertel statt der Achtel mit Pausen sind ein ganz Beethovensches Ausdrucksmittel. Die Durchführung erhält dadurch, sowie durch die Ausnützung des eigentümlichen Klavierklangs, eine ganz romantische Wendung, die auch im folgenden noch deutlich nachklingt[1]; erst der Rückgang von der Dominante von a moll in die Reprise lenkt wieder in die ältere Art zurück. Die Reprise wird nicht allein variiert, sondern in der geistvollsten Weise verkürzt, zumal was den Seitengedanken anbetrifft. Hier erscheint das Thema wieder mit jener Bindung und dem Pedaleffekt im *pp*, aber nicht mehr unisono, sondern in strengem dreistimmigen Satz, wobei die in seinen Sprüngen versteckte Mehrstimmigkeit offen zum Ausdruck gelangt. Diese ganze variierende Zusammendrängung jener Seitenpartie von 15 auf 11 Takte ist eine der eigentümlichsten Partien in Haydns Sonaten, die bei Mozart kein Seitenstück hat, wohl aber wiederum bei Beethoven. Der ganze Satz aber ist Haydns merkwürdigster Versuch auf dem Klavier, bei äußerster Wahrung der thematischen Einheit den Stimmungsverlauf so kontrastierend wie möglich zu gestalten, und er berührt dabei tatsächlich seelische Gebiete, die ihn bereits hart an die Grenze der romantischen Klaviermusik führen, wenngleich ihn auch hier sein fester Wille, zu gestalten, so gut vor dem Überschreiten dieser Grenzen zurückhält, wie den gesamten Beethoven. Während das Adagio im wesentlichen wieder den Typus der Es dur-Sonate aufnimmt (das Hauptthema zeigt sogar eine auffallende Verwandtschaft mit dieser), schlägt der letzte Wege ein, die Haydn mitunter wohl in den Streichquartetten, aber niemals in den Sonaten betreten hatte. Er ist Menuett und Finale zugleich, wobei freilich unter Menuett der schnelle Typus dieses Tanzes zu verstehen ist, wie er sich in den Quartetten nach 1797 findet. Gewöhnlich wird dabei — nicht selten zur Unzeit — auf die Verwandtschaft mit dem Beethovenschen Scherzo hingewiesen. Auch unser Satz ist kein Scherzo im Beethovenschen Sinne, seinem Thema fehlen alle Kriterien eines solchen[2]. Weit eher könnte man ihn ein freies Capriccio nennen, aber mit motivischen Verlauf. Denn der ganze Satz wächst aus dem Thema heraus, ohne Kontrastwirkung, dafür aber sozusagen in beständigem Kampf mit dem Thema selbst, das sich durch metrische Verschränkungen, so gleich im 4. Takt, schwere Pausen usw. dem geordneten Verlauf immer wieder entziehen will und vor allem seinem jeweiligen Wiedereintritt die eigentümlichsten Widerstände entgegensetzt. Es ist wohl der kapriziöseste Satz in den drei Bänden.

Für Haydnsche Begriffe sehr locker gebaut ist der erste Satz von Nr. 51, zugleich der einzige, dem die Repetitionszeichen fehlen; auch beginnt die Durchführung ganz auffallender Weise mit dem Haupttema in der Originaltonart, als handelte es sich um ein Rondo, und die Reprise ist sehr stark gekürzt. Der Satz scheint mehr improvisiert, als gearbeitet. Das schöne, gesangsmäßige Thema von Takt 11 ff., das wiederum in einer Sonate des „ersten" Beethoven stehen könnte, tritt überhaupt nur das eine Mal auf. Dagegen bleibt die Phantasie des Meisters je länger je fester an der traulichen, aus seinen und Mozarts Werken ja sattsam bekannten Phrasenklausel

[1] Die Antizipation der Harmonie in Takt 80—82 gemahnt schon an den späteren Beethoven.
[2] Vgl. G. Becking, Studien zu Beethovens Personalstil, Leipzig 1921.



haften. Zur Selbsteinkehr im Adagio kommt es in dieser Sonate bezeichnender Weise nicht, es folgt vielmehr gleich das Finale, ein im Gegensatz zum Vorhergehenden thematisch äußerst einheitliches Rondo, das gleichfalls schon öfter mit dem Beethovenschen Scherzo in Beziehung gebracht worden ist. Tatsächlich gemahnen so manche Züge an den späteren Meister, so z. B. gleich der unisone Dreiklangsaufstieg des Anfangs, dem dann der polyphone Nachsatz kontrastierend gegenübertritt[1], und vor allem die Entwicklung des Satzes aus demselben kurzen Motiv in gleichen Notenwerten. Aber schon das Tempo stimmt trotz der Vorschrift Presto nicht zu den eigentlichen Scherzi Beethovens, sondern weist auf die schnellen Menuette hin, wie wir sie in Haydns späteren Quartetten antreffen, und menuettmäßig ist auch die Erweiterung des Themennachsatzes durch das Weiterspinnen des Motivs



ein Nachhall aus Haydns früherer Zeit. Im Grunde genommen haben wir denselben Satztypus vor uns wie z. B. im Finale von Nr. 38, nur bedeutend verfeinert. Den scharf subjektiven Ton teilt unser Satz mit seinem Vorgänger in Nr. 50, nur ist er in seinem Wesen von diesem so verschieden wie nur möglich. Es gibt keinen Haydnschen Klaviersatz von so verbissenem, ja unheimlichem Trotz. Die atemversetzende Hast kennt weder Ruhepunkte noch Gegensätze, noch endlich eine befreiende Lösung.

Die letzte Sonate (52) kehrt wieder zum klassischen Typus zurück, der Form wie dem Geiste nach, ja sie klingt in mancher Hinsicht geradezu wie ein Abschiedsgruß an Ph. E. Bach, ohne doch Haydns persönlichen, reifen Stil zu verleugnen. Im Hauptthema des ersten Satzes lebt noch einmal das männliche Pathos der Haydnschen Allegro-moderato-Themen auf; den fortgeschrittenen Künstler dagegen verrät das spannende Auslaufenlassen des Gedankens in Takt 3—6, das noch deutlicher im Finale wiederkehrt, und namentlich der Stimmungsumschlag ins Grüblerische in Takt 6 ff. Die Vorherrschaft des Hauptthemas ist auch in diesem Satze fest begründet, aber er hat sich gegen allerlei gegensätzliche Anwandlungen von Grübelei und kapriziöser Laune durchzusetzen, und eben in diesen Nebengedanken tritt der Subjektivismus des späteren Haydn deutlich zutage. In der Durchführung, die schon ganz ungewöhnlich durch die drei breiten Akkorde eingeleitet wird[2], führen jene Nebengedanken sogar ausschließlich das Wort. Sie kann sich, was thematische Arbeit anlangt, mit den bedeutenderen ihresgleichen nicht messen, von den Sinfonien und Quartetten ganz zu schweigen. Auch der c moll-Halbschluß gemahnt noch an die ältere Praxis, und nur der tonartlich weit ausholende, geistvolle Rückgang bedeutet einen großen Fortschritt, während die Reprise sich wieder eines weit strengeren Anschlusses an die Themengruppe befleißigt, als ihre Vorgängerinnen. Dagegen ist das Adagio in der ganz ungewöhnlichen Tonart E dur einer der tiefsinnigsten und zugleich

[1] Vgl. Beethovens Sonate op. 10, 2 (Allegretto).
[2] Sie stammen aus dem ausgeschriebenen Ritardando von Takt 38 f.

originellsten Sätze in Haydns ganzer Klaviermusik[1]. Kaum ein Zug verbindet ihn noch mir dem alten Typus des Rokokoandantes. Wohl macht sich noch die alte variierende Ornamentik geltend, aber die hier geübte Verzierungskunst steht der späteren romantischen (Chopin) bereits entschieden näher, als der früheren klassischen, und auch sonst zeigen klavieristische Effekte, wie z. B. das Beben in Takt 14 den Einfluß der damals modernsten Klavierkunst. Die Wurzeln dieses Stils liegen in Ph. E. Bach, und zwar mehr noch in seinen Rondos und Phantasien, als in den Sonaten. Hierher gehört auch der Beginn des Mineurs mit seinem gewaltigen Unisonoanstieg, dem phantastisch zerrissenen Abstieg und dem merkwürdig freien Schluß. Die kleine rezitativische Phrase am Ende des ganzen Satzes vollends weist schon ganz deutlich auf Beethoven hin. Das Finale könnte ohne weiteres in einer von Haydns reifsten Sinfonien stehen. Wir haben kein zweites in Sonatenform gehaltenes Finale in den Klaviersonaten, das Haydns Haupterrungenschaft als Instrumentalkomponist, die geniale Verschmelzung von freiem und strengem Stil in der sog. thematischen Arbeit, so glänzend zur Erscheinung brächte wie dieses. Auch der bewegliche und sprühende Humor, der sich in der Behandlung des echt Haydnschen Hauptgedankens offenbart, gemahnt an die Sinfoniefinales. Kein Wunder, daß wir hier, von einigen rein klavieristischen Partien abgesehen, in verstärktem Maße den Eindruck von Orchestermusik haben; oft scheinen die einzelnen Gruppen auf ganz kurzen Strecken zu wechseln. So entfaltet diese letzte Sonate noch einmal die besten Seiten des Haydnschen Wesens: die gesunde, männliche Kraft, den Tiefsinn und den Humor.

Die drei Bände stellen ein wichtiges Stück Geschichte der neueren Klaviersonate dar. An seinem Anfang stehen wir in jenem Jugendstadium, wo sie sich noch nahe mit der Suite berührt, am Schluß aber bereits in der Nachbarschaft Beethovens. Die weitaus wichtigste Station auf diesem Wege war Ph. Em. Bach, dessen Vorbild bei Haydn bis in die letzten Sonaten hinein nachwirkt. Daneben sehen wir bald auf kürzere, bald auf längere Strecken Mozarts und Clementis Einfluß am Werke. So zahlreich indessen Mozarts Spuren auch sein mögen, sie bleiben doch im Wesentlichen an der Oberfläche des Haydnschen Stiles haften, ohne seinen eigentlichen Kern zu verändern. Denn Mozart kam auch als Sonatenkomponist der Hauptsache nach von der italienischen Gesangsmusik her, Haydn dagegen fühlt sich von Anfang an als Instrumentalkomponist, und dieser Unterschied ist es, der die beiden Meister auch in der Sonate grundsätzlich trennt. Im Zusammenhang damit steht die verhältnismäßig geringe Rolle, die der Modestil in Haydns Sonaten spielt. Ph. E. Bachs Schule und die Tatsache, daß Haydn nicht Pianist von Beruf war, haben ihn vor den Gefahren dieser Richtung mit ihren Albertischen Bässen, Arienkadenzen usw. bewahrt. Vieles aus der ersten Hälfte dieser Sonaten, deren Stil noch stark an die alte Generalbaßzeit erinnert, mag den „Modernen" altväterisch geklungen haben, trotzdem es mehr Charakter hatte, als ihre Werke. Dann wird auch Haydn kurze Zeit von der allgemeinen Mode wenigstens gestreift, arbeitet sich jedoch immer wieder zu einem selbständigen Stil hindurch. Rückfälle treten meist nur ein, wo der Mozartsche Einfluß besonders stark wird[2]. In den letzten Sonaten fallen jene

[1] In Haydns Londoner Sinfonien findet sich kein Seitenstück zu diesem Typus.

[2] Der erste Satz der Esdur-Sonate (49) ist dafür besonders lehrreich.

Dinge entweder ganz weg (52) oder werden durch eine charaktervollere Gestaltung im Allgemeinen verschleiert. Von einer Manier kann bei Haydn jedenfalls nie die Rede sein; trotz des wesentlich homophonen Charakters der Sonaten weiß er doch das Akkompagnement abwechslungsreicher und kunstvoller zu gestalten als selbst Mozart. Mit großer Wirkung fügt er dabei, je länger, je mehr, kontrapunktische Episoden ein, wenn auch nicht in dem Maße, wie der spätere Mozart. Vor allem aber unterscheidet er sich von diesem durch die Ausnützung aller Lagen des Klaviers; seine Melodien springen mit größter Leichtigkeit vom Sopran in den Baß und die Mittellagen über. Auch das offenbart den instrumentalen Charakter seiner Sonaten. Auf diese Art ist Mozart erst später und bezeichnender Weise weniger in den Sonaten als in seinen Phantasien verfallen (vgl. namentlich K.-V. 475).

Dagegen stammt das spezifisch Klavieristische des Haydnschen Stils zum allergrößten Teil von Ph. E. Bach. Hierher gehört seine gesamte Verzierungskunst; folgt er doch auch getreu dem Bachschen Grundsatze, daß jeder musikalische Gedanke bei seiner Wiederkehr zu variieren ist. Auch sein ganzes Passagen- und Figurenwesen stammt aus dieser Quelle, und er folgt ihr bis in jene plötzlich aufschießenden und wieder abbrechenden, bizarren Akkordfiguren hinein, die für Bach so charakteristisch sind. Ebenso verdankt er ihm die gelegentliche unerwartete Verdichtung des Satzes zu strengerer Polyphonie. Alle diese Dinge haben dank Haydns Autorität dazu beigetragen, der weiteren Verflachung des Wiener Klavierstils Einhalt zu tun und sind dadurch mittelbar auch für die Beethovensche Sonate von Bedeutung geworden.

Haydn faßt in seinen Klaviersonaten gleich Ph. E. Bach die damalige Gesellschaftskunst von ihrer intimsten Seite auf. Die allerwenigsten kann man sich auch als Quartette, geschweige denn als Sinfonien denken. Sie sind Klaviermusik, d. h. allerengste Hausmusik, mag ihr Schöpfer auch nach der technischen Seite hin von fremden Vorbildern abhängiger sein als mancher andere. Gleich Bach, nur mit der ungleich stärkeren Naivität des geborenen Volkskindes gibt er da in höchst persönlich gefärbtem Ausdruck seine Eindrücke von Natur und Leben, von Gesellschaft und traulichem heimischem Volkstum wieder, bald ernst bis zur Grübelei, noch öfter mit Scherz und überlegenem Humor, aber stets mit dem vollen Einsatz seiner gesunden Persönlichkeit, ohne jedes gemachte und überhitzte Gefühl, aber auch ohne jede modische Popularitätshascherei. Obgleich er kein Pianist von Beruf war, ließ er sich doch gern durch den Klang des Klaviers zum Arbeiten anregen. „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasieren, je nachdem mein Gemüt traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu soutenieren“[1]. Dieses „Komponieren am Klavier“ hat die Phantasie manches späteren Komponisten, wie z. B. Schumanns, einseitig auf die Klangwelt dieses Instruments eingestellt. Bei Haydn war das nicht zu befürchten, weil er seine Ideen von Anfang an orchestral empfand und beim Phantasieren sozusagen gleich im Klavierauszug spielte. Nur wenn ihm eine Idee von Anfang an als aus dem Geiste des Klaviers herausgeboren erschien, blieb er auch in der weiteren Ausführung bei diesem Instrument und schuf ein Stück Hausmusik, wobei er sich wohl bewußt war, daß die „Regeln

[1] Griesinger, Biographische Notizen, 1810, S. 116.

der Kunst" auf diesem Gebiete erheblich andere waren, als z. B. bei den Sinfonien. Nicht als ob er es damit auf dem Klavier leichter genommen hätte. Die Weite der Phantasie, die seine Sonaten offenbaren, und die Tatsache, daß er sich nie bei dem einmal Erreichten beruhigte, beweist deutlich, daß auch für diese Werke sein Selbstbekenntnis gilt: „Ich war nie ein Geschwindschreiber und komponierte mit Bedächtigkeit und Fleiß"[1]. Aber er wußte genau, was sein Publikum von der Sonate im Gegensatz zur Sinfonie erwartete. Nur wenige seiner Sonaten verlegen den Gipfelpunkt des Gefühlsverlaufs auf das Finale. Der eigentliche Konflikt wird vielmehr in den ersten Sätzen ausgetragen, die Haydn allmählich mit dem ganzen Reichtum seiner thematischen Kunst ausgestattet hat. Alles was folgt ist Entspannung, und der straffen Einheit tritt namentlich in den Schlußrondos die Freude am bunten Wechsel der Erscheinungen gegenüber. Hier läßt Haydn zugleich seiner volkstümlichen Laune am meisten die Zügel schießen, die er in den ersten Sätzen nur sparsam, und in den Mittelsätzen, den Adagios, wie den Menuetten, kaum zuläßt. Die Menuette sind fast durchweg „galante" Menuette, und vollends in den langsamen Sätzen suchen wir vergebens nach Seitenstücken zu dem bekannten Andante der Paukenschlagsinfonie. Auch die dramatisch erregten Adagios treten stark zurück gegenüber dem Typus des idyllischen oder elegischen Rokokoandantes.

So spricht auch aus diesen Sonaten der Geist des ancien régime, nur in intimerer Weise. Für die Entwicklung ihres Schöpfers aber sind sie neben den Quartetten die beste Quelle, namentlich solange unsere Kenntnis der Sinfonien noch solche bedauerlichen Lücken aufweist wie bisher.

Der kranke Schubert

Von

Waldemar Schweisheimer, München

Die Schwierigkeiten der Rekonstruktion des Krankheitsbildes eines bekannten Mannes wachsen nicht mit der Anzahl der Jahre, die uns von der Epoche seines Lebens und Schaffens trennen, sondern mit dem Grade der Nichtbeachtung, die ihm während seines Lebens zuteil wurde. Über einen Mann, der bereits zu seinen Lebzeiten als berühmt und bedeutend galt, sind meist zahlreiche Aufzeichnungen aus den Kreisen seiner Angehörigen, Freunde und Bewunderer überliefert, die dem historischen Forscher auch dann die Erhellung verschlungener Lebenswege gestatten, wenn die einstige Tagesberühmtheit inzwischen aus dem Strom fortragender Bedeutung und allgemeinen Interesses längst wieder geschwunden ist. Der Lebenslauf eines Genies dagegen, das während seines Lebens noch nicht den Ruhm des Tages, die Sensation der Stunde an sich gerissen hatte, bleibt oftmals infolge des Mangels ausführlicherer zeitgenössischer Berichte in dauerndes Dunkel gehüllt. Nur mühsam werfen einzelne Zufallsfunde etwas Licht in die Dunkelheit der Lebenswege.

[1] Griesinger, a. a. O.

Wer heute in medizinisch-historischer Beziehung das Leben der beiden zeitgenössischen Wiener Tondichter Beethoven und Schubert untersucht, der wird im ersten Fall auf ein ganz außerordentlich reiches Quellenmaterial stoßen, das einen Verfolg der Krankheiten Beethovens soweit gestattet als heute überhaupt Rückschlüsse aus den Angaben der ehemaligen Heilkunde möglich sind, während bei Schubert mehr Erraten als sicheres Schließen aus einigen wenigen, zu sicherer Diagnose kaum ausreichenden Mitteilungen möglich ist. Die Ursachen dieses scheinbar erstaunlichen Unterschiedes sind eben in der verschiedenen Anerkennung der beiden Meister durch ihre Zeit begründet. Beethoven war, obwohl von der Stadt selbst, in der er lebte, in mehrfacher Hinsicht wenig gefördert, während seiner späteren Jahre eine Berühmtheit in allen Ländern, in denen Musik überhaupt ein Gastrecht fand. Seine Freunde und Verehrer bewahrten jeden Brief, den kleinsten Zettel von seiner Hand auf. Sein äußeres Leben ermöglichte Kuren in berühmten Badeorten, deren Kurlisten Zeugnis von Lebensabschnitten ablegen, die für die medizinisch-historische Betrachtung wichtig sind. Der letztbehandelnde Arzt hat die Geschichte seiner letzten Krankheit, den Verlauf der letzten Lebensepoche mit überzeugender Hand dargestellt. Das überlieferte Obduktionsprotokoll gibt noch aus der Zeit nach seinem Tode sichere Kunde von physiologischer und pathologischer Beschaffenheit[1].

Ganz anders sind die Dinge bei Schubert gelagert. Während der Zeit seines Lebens war der bescheidene, stille, keines mächtigen Freundes und Gönners teilhaftige Schubert eigentlich immer nur wenig bekannt. Nur als Liederkomponist spielte er eine gewisse, allerdings ständig zunehmende Rolle; aber als er anfing bekannt zu werden, da starb er raschen Tod nach kurzem Leben. Gewiß war Schubert in seinem näheren und weiteren Bekanntenkreis geschätzt, von einzelnen auch richtig verstanden, aber die große Bedeutung, die es rechtzeitig veranlaßt hätte, seine handschriftlichen Aufzeichnungen, seine Briefe und Tagebücher, die Mitteilungen seiner Bekannten über ihn zu sammeln, war damals noch nicht zur tatkräftigen Anerkennung durchgedrungen. Man sieht das schon aus der Art, wie noch in den letzten Jahren seines Lebens Verleger, bei denen er Werke unterzubringen suchte, oder sogar solche, die sich selbst an ihn wandten, mit ihm umsprangen, mit einer Knausrigkeit und Pfennigschinderei, unter der man sich heute beim Lesen wie unter Peitschenhieben duckt, wenn man bedenkt, daß sie dem inneren Reichtum aus vollen Händen spendenden, äußerlich mittellosen Schubert galten. Derartige Einzelheiten gewähren Einblicke in die noch nicht anerkannte Rolle, die dem lebenden Schubert zuteil ward, und sie lassen es begreiflich erscheinen, daß über den toten so wenig authentisches Material vorliegt.

Was noch vorhanden ist, das hat Deutsch[2] in wohl vollkommener Weise zusammengetragen und in kritisch einwandfreier Weise veröffentlicht. Das Bestreben, aus diesen und sonstigen Angaben ein Bild von den Krankheiten Schuberts zu gewinnen, stößt infolge des für diesen Zweck vielfach ungenügenden Materials auf große Hindernisse. Sie lassen, wie hier kurz vorweggenommen sei, eine absolut sichere epikritische Diagnose nicht zu, sie gestatten für seine chronischen Beschwerden nicht einmal eine mit großer Wahrscheinlichkeit aufzustellende Er-

[1] Vgl. Schweisheimer, Beethovens Krankheiten. Münchener Medizinische Wochenschrift 1920, H. 51, S. 1473.

[2] Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens. 1. Hälfte. München 1914.

kenntnis. Immerhin sind aus einigen wenigen Mitteilungen aus Schuberts und seiner Freunde Briefen bestimmte Krankheitsbilder als möglich, als vielleicht wahrscheinlich abzuleiten. Vielleicht gelingt es doch irgendwelchen neuen Zufallsfunden, noch Tatsachen herbeizuschaffen, die das Vorhandene auf sicherere Grundlage stellen würden[1].

Im Jahre 1822/23 zog sich der fünfundzwanzigjährige Schubert eine schwere Krankheit zu, die einen Markstein in seinem Leben und für seine Lebensauffassung bildete. Er hatte auch nach Schwinden der anfänglichen Symptome, die Krankenhausbehandlung notwendig gemacht hatten, noch lange unter ihr zu leiden. Die sonst so aufschlußreiche Schubertbiographie des Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn (Wien 1865) läßt hier ganz im Stich. Von neueren Biographen nannte Deutsch[2] die Krankheit zuerst bei dem vermutlich richtigen Namen. Er schreibt über die Entstehung der Kompositionen zu den Gedichten Wilhelm Müllers: „Wir dürfen nicht glauben, daß Schuberts Herz bei einer der namenlosen Liebeleien affiziert wurde, deren eine im Jahre 1823 mit ihren bösen Folgen sein Leben bedrohte. Nicht in der Höldrichsmühle bei Mödling, auch nicht in der Schubertmühle bei Zseliz, wie die Sage will, sondern im Spital hat Schubert damals, an einer schweren venerischen Krankheit darniederliegend, die ersten ‚Müllerlieder' komponiert". Dahms[3] deutet vielleicht das Gleiche an, wenn er die damalige Erkrankung Schuberts als „durch ungeregelte Lebensweise verschuldet" betrachtet. Kreißle (l. c. S. 478) zitiert eine Stelle aus den Lebenserinnerungen Wilhelm Chezys, der allerdings erst 1826 mit Schubert zusammenkam und der rückblickend berichtet: „Leider hatte sich Schubert mit seinen lebensdurstigen Neigungen zu jenen Abwegen verirrt, die gewöhnlich keine Rückkehr mehr gestatten, wenigstens keine gesunde; die Bekehrung ist nicht allemal gleichbedeutend mit Umkehr, besonders wenn einer nach dem Beispiele des bekannten alten Teufels sich zum Einsiedler macht. Doch auch zu solcher Bekehrung konnte Schubert nicht gelangen, da er schon in seinem dreiunddreißigsten Jahre starb. Er setzte einen gewissen ... soll ich sagen: Stolz? in die Unfälle, welche ihm auf wilden Wegen zugestoßen waren. Jedenfalls that er sich etwas darauf zugute. Die reizenden Müllerlieder hatte er unter ganz anderen Schmerzen gesetzt, als jene waren, die er im Munde des armen Mühlknappen mit der verschmähten Liebe durch seine Noten unsterblich machte".

Denkt man also an eine venerische Krankheit zu jener Zeit, was nicht unwahrscheinlich ist, so kann es sich nur um Lues gehandelt haben. Bei Aufstellung dieser Diagnose muß man sich aber bewußt sein, daß sie sich letzten Endes nur auf eine einzige Angabe stützen kann, nämlich auf folgende Bemerkung Schwinds, der am 26. Dezember 1823 an Schober, den dritten des Freundschaftsbundes Schubert—Schwind—Schober, schrieb: „Schubert ist besser, es wird nicht lange dauern, so wird er wieder in seinen eigenen Haaren gehen, die wegen des Ausschlags geschoren werden mußten. Er trägt eine sehr gemütliche Perücke". Schubert mußte also damals seine Haare wegen eines Ausschlags auf dem Kopfe scheeren lassen und der Sitte der damaligen Zeit gemäß, eine Perücke tragen. Die ersten Krankheitszeichen datierten

[1] Es sei erwähnt, daß Schubert kurzsichtig war und Zeit seines Lebens eine Brille trug.
[2] Schuberts Herzeleid. Bühne und Welt 9, S. 227. Berlin 1907.
[3] Schubert. 6.—9. Aufl. Berlin 1918.

ungefähr ein Jahr zurück. Im sekundären Stadium der Lues kommt es nicht selten vor, daß sowohl Ausschläge am Kopf auftreten, als insbesondere auch die Haare an umschriebenen kreisrunden Stellen ausfallen. Zur Behandlung des Ausschlags und um das Aussehen des Kopfes weniger auffällig zu machen, werden in solchen Fällen die Haare kurz abgeschoren. Aber sowohl Ausschläge der Kopfhaut, wie Haarausfall kommen auch bei ganz anderen Hauterkrankungen vor, die mit Lues oder einer sonstigen venerischen Erkrankung in keinerlei Zusammenhang stehen.

Leider findet sich in der Schubertliteratur nirgends ein Hinweis auf ein Medikament oder überhaupt die Behandlungsweise; aus einer kleinen derartigen Angabe kann zuweilen die Auffassung der behandelnden Ärzte mit Sicherheit erschlossen werden. Mit einer Angabe in Bauernfelds Tagebuch vom August 1826, wo Schubert immer noch zeitweilig kränkelte, ist nicht viel anzufangen; es heißt dort: „Schubert halbkrank (er bedarf „junger Pfauen" wie Benvenuto Cellini)". Nun ist es zwar sicher, daß Benvenuto Cellini luetisch erkrankt war; das geht aus den Angaben in seiner Selbstbiographie (1. Buch, 11. Kapitel der Goetheschen Übersetzung) deutlich hervor. Aber die „jungen Pfauen", die Benvenuto Cellini aß, hatten mit seiner venerischen Erkrankung nichts zu tun. Er berichtet nämlich im 3. Buch, 3. Kapitel seiner Selbstbiographie über seinen Aufenthalt in Ferrara: „Unsere Wohnung, so schön sie war, hatte ungesunde Luft, und da es gegen den Sommer ging, wurden wir alle ein wenig krank. Um uns zu erholen, gingen wir in dem Garten spazieren, der zu unserer Wohnung gehörte und sehr groß war; man hatte fast eine Miglie Landes dabei als Wildnis gelassen, wo sich unzählige Pfauen aufhielten und daselbst im Freien nisteten. Da machte ich meine Büchse zurecht und bediente mich eines Pulvers, das keinen Lärm machte; dann paßte ich den jungen Pfauen auf und schoß alle zwei Tage einen. Dergestalt nährten wir uns reichlich und fanden die Speise so gesund daß unsere Krankheiten sich gleich verloren". Es ist anzunehmen, daß Bauernfeld die Goethesche Übersetzung der Lebensbeschreibung Benvenuto Cellinis kannte, als er seinen Tagebucheintrag machte, denn sie war damals schon längst erschienen. Mit einer venerischen Erkrankung hatte der Genuß junger Pfauen durch Benvenuto Cellini und seine Begleiter der Beschreibung nach keinen Zusammenhang. Und so wird auch Bauernfeld mit seiner damaligen Bemerkung mehr daran gedacht haben, daß der halbkranke Schubert eines allgemeinen Kräftigungsmittels, einer besonders zuträglichen Kost bedürfe, wie sie dem kranken Benvenuto Cellini zur Verfügung stand, als daß er damit eine Anspielung auf eine venerische Erkrankung machen wollte.

Immerhin läßt es eine andere Tatsache nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß Schubert wirklich an einer luetischen Erkrankung litt: das ist die lange Dauer seines Leidens, in dessen Verlauf, offenbar nur als ein Glied in der Kette, der erwähnte Kopfausschlag auftrat. Dieser chronische Verlauf ist für eine nicht oder nicht genügend behandelte Lues charakteristisch. Verschiedene erhaltene Äußerungen, teils von Schubert selbst, teils von der Hand seiner Freunde, weisen auf den lang sich hinziehenden Verlauf der Krankheit hin. Bereits am 28. Februar 1823 schreibt Schubert an den Hofrat von Mosel in Wien: „Verzeihen, daß ich schon wieder mit einem Schreiben lästig fallen muß, da meine Gesundheitsumstände mir noch immer nicht erlauben, außer Haus zu gehen". Er war also schon damals einige Zeit krank und ans Haus gefesselt.

Am 14. August des gleichen Jahres schreibt er an seinen Freund Schober aus Steyr: „Ich korrespondiere fleißig mit Schäffer und befinde mich ziemlich wohl. Ob ich je wieder ganz gesund werde, bezweifle ich fast". (Schäffer ist, wie Dahms erwähnt, Dr. August von Schäffer.) Auch weiterhin wollte volle Genesung sich nicht recht einstellen; immer wieder traten offenbar Rückfälle irgendwelcher nicht näher erkennbarer Beschwerden ein. So teilt Schwind am 9. November 1823 Schober mit: „... Tags zuvor war noch eine Art Bachanal bei der Krone, wir speisten alle dort, außer Schubert, der denselben Tag im Bette lag. Schaeffer und Bernard, der ihn besuchte, versichern, er sei auf dem besten Wege der Genesung und reden schon von dem Zeitraum von vier Wochen, wo er vielleicht ganz hergestellt sein wird".

In der Tat scheint es Schubert dann bald besser gegangen zu sein. Der mit Schubert befreundete Maler Leopold Kuppelwieser bekam am 18. November 1823 von seiner Braut Johanna Lutz mitgeteilt: „... Der Schubert ist schon wieder gesund ...", und Schubert selbst schreibt wenige Tage darauf, am 30. November, an Schober: „Außer meinen Gesundheitsumständen, die sich (Gott sey Dank) nun endlich ganz fest zu stellen scheinen, geht alles miserabl". Er hatte übrigens schon vorher sein Zimmer wieder verlassen können, denn am 23. abends fand bei Schobers Mutter eine Schubertiade unter Anwesenheit von Schubert selbst statt.

Offenbar waren aber von ärztlicher Seite noch genaue Vorschriften über seine Lebensführung erlassen worden, die er, sobald er sich besser und leistungsfähiger fühlte, nicht sonderlich mehr beachtete. Das geht aus dem Brief von Johanna Lutz an Kuppelwieser vom 9. Dezember hervor: „Der Schubert ist schon recht gesund und zeigt auch schon wieder Lust, die strenge Ordnung nicht lange mehr zu halten. Wenn er sich nur nicht verdirbt".

Zu anderen Zeiten hielt sich Schubert offenbar gewissenhafter an die ärztlichen Vorschriften. Allerdings wird jetzt wieder häufiger von alkoholischen Exzessen berichtet, zu denen Schubert im Verein mit seiner lustigen und unbekümmerten Umgebung geneigt war. Schwind erzählt beispielsweise in einem vom 2. Februar 1824 datierten Brief an Schober von einem Fest an Schuberts Geburtstag (am 31. Januar), bei dem alle Teilnehmer „sehr besoffen" waren. Er fährt fort: „Schubert hält jetzt ein vierzehntägiges Fasten und Zuhausebleiben. Er sieht viel besser aus und ist sehr heiter, ist sehr komisch hungrig". Warum Schubert hier speziell eine Fastenkur verordnet war, ist nicht zu ersehen. Aber bei chronischen Krankheiten wurden in früherer Zeit nicht selten Fastenkuren verordnet, ohne daß etwa Beschwerden von seiten des Magens oder Darmes vorgelegen hätten, wogegen ja schon das Hungergefühl Schuberts während seiner Fastenzeit sprechen könnte.

Auch der Ausschlag am Kopf ist inzwischen geheilt und die Haare sind wieder gewachsen. Schober bekommt von Schwind am 22. Februar die Mitteilung: „Schubert ist sehr wohl, er hat seine Perücke abgelegt und zeigt einen niedlichen Schneckerlanflug".

Die Fastenkur scheint eine neue Behandlungsweise eingeleitet zu haben, die sich hauptsächlich auf Diätverordnungen und Bäder erstreckte und in deren Verlauf sich Schubert recht wohl fühlte. Schwind schreibt am 6. März an Schober: „Schubert ist schon recht wohl. Er sagt, in einigen Tagen der neuen Behandlung hätte er gefühlt, wie sich die Krankheit gebrochen habe und alles anders sei. Er lebt noch

immer einen Tag von Banaderl, den andern von einem Schnitzel und trinkt schwelgerisch Thee, dazu geht er öfters baden und ist unmenschlich fleißig".

Aber erhöhtes Gesundheitsgefühl scheint nicht lange angehalten und bald wieder neuen Beschwerden Platz gemacht zu haben, wie es eben im Verlauf einer chronischen, nicht kausal behandelten Erkrankung zu erwarten steht. Es treten im Anschluß an Gesundheitsstörungen und an sonstige Schwierigkeiten tiefe Depressionszustände ein. Schubert schreibt am 31. März an Kuppelwieser nach Rom: „Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist". Schubert litt also bewußt unter dem Gram des Kranken, nicht gesund zu werden. Seine glücklichere Natur, vor allem aber spätere Besserung des Befindens, ließ ihn nicht zu solcher verzweiflungsvollen Tiefe des Schmerzes kommen, wie er sich etwa in Beethovens „Heiligenstädter Testament", diesem ergreifendsten Dokument eines aussichtsloser Krankheit bewußten Menschen, ausspricht.

Zunächst trat trotz der Kur keine entscheidende Besserung ein. Schwind schreibt am 14. April an Schober: „Schubert ist nicht ganz wohl. Er hat Schmerzen im linken Arm, daß er gar nicht Klavier spielen kann. Übrigens ist er guter Dinge". Es ist natürlich nicht zu ersehen, welche Ursachen für die Schmerzen verantwortlich zu machen sind. Im Zusammenhang mit dem chronischen Verlauf des Leidens könnte man beispielsweise an ein Betroffensein der Nerven, der Gelenke des Armes oder der Hand denken.

Im Verlauf der nächsten Monate des Jahres 1824 trat eine entschiedene Wendung zum Besseren ein. Schubert hatte in einem (nicht erhaltenen) Brief vom 31. Mai sein Besserbefinden offenbar an seine Familie berichtet; denn sein Vater und dessen zweite Frau sprechen in einem Brief, den Deutsch auf Ende Juni datiert, ihre Freude über seine Gesundheit aus. Die gleichen Wünsche finden sich in einem Briefe der Eltern vom 14. August. Der Bruder Ignaz fügt noch einige Zeilen hinzu, in denen es heißt: „Ich bin ungemein erfreut über Dein dauerhaftes Wohlsein". Dieser Brief ist die Antwort auf ein Schreiben Schuberts vom 25. Juli aus Steyr, in dem es heißt: „Sehr freute mich das allerseitige Wohlbefinden, zu dem ich, der Allmächtige sei gepriesen, auch das meinige hinzufügen kann".

Schubert selbst berichtet im August aus Zeléz in Ungarn seinem Freund Schwind nach Wien: „Ich bin noch immer Gottlob gesund", und am 21. September schreibt er aus dem gleichen Ort — er war dort Musiklehrer auf dem Schlosse des Grafen Esterhazy — an Schober: „Ungeachtet ich nun seit fünf Monathen gesund bin, so ist meine Heiterkeit doch oft getrübt durch Deine und Kuppels Abwesenheit". Im November betonte Johanna Lutz in einem Schreiben an Kuppelwieser Schuberts Gesundheit, und im Dezember gibt Schober in einem Brief aus Breslau an Schubert seiner Freude über dessen Gesundung Ausdruck.

Das Wohlbefinden hielt unverändert auch im nächsten Jahre an. Am 14. Feb-

ruar 1825 schreibt Schwind an Schober: „Schubert ist gesund". Und noch am 19. Juli desselben Jahres stellt Anton Ottenwall in einem Schreiben aus Linz an Schuberts Jugendfreund Josef v. Spaun fest: „Schubert sieht so gesund und kräftig aus, ist so gemütlich heiter, so freundlich mitteilend, daß man innige Freude daran haben muß".

Aber die Besserung hielt anscheinend nicht lange an: Ende 1825 zeigte Schubert von neuem Anzeichen des Krankseins. In Bauernfelds Tagebuch findet sich am 2. Januar 1826 ein Eintrag, der darauf hinweist: „Sylvester bei Schober, ohne Schubert, der krank war". Sicherlich handelt es sich um keine Kleinigkeit, sonst hätte es sich Schubert nicht nehmen lassen, den Abend mit seinen Freunden zu verbringen. Andrerseits kann er auch nicht lange ans Zimmer gefesselt gewesen sein, denn am 16. Januar trägt Bauernfeld in sein Tagebuch ein: „Vorgestern Würstelball bei Schober, Schubert mußte Walzer spielen".

Im Laufe der nächsten Jahre litt Schubert viel an heftigen, quälenden, ihn zuweilen sehr behindernden Kopfschmerzen. Vom 12. Oktober 1827 ist eine Mitteilung an Frau Pachler erhalten, die musikalische Seele des kunst- und künstlerfreundlichen Pachlerschen Hauses in Graz: „Ich hoffe, daß sich Euer Gnaden besser befinden als ich, da mir meine gewöhnlichen Kopfschmerzen schon wieder zusetzen". Kopfschmerzen, Schwindelgefühl und Gefäßschädigungserscheinungen (Blutandrang zum Kopf) bestimmten Schubert im Herbst des Jahres 1828 auch dazu, auf Rat seines Arztes, des Dr. v. Rinna, für einige Zeit zu seinem Bruder Ferdinand in die Vorstadt Wieden überzusiedeln. Denn dort bestand die Möglichkeit, ohne große Mühe und ohne Zeitverlust in der freien Umgebung der Stadt gesundheitsfördernde Spaziergänge vorzunehmen.

Überblickt man den Verlauf der Schubertschen Krankheit, wie sie seit ihrem Auftreten Ende 1822 oder Anfang 1823 sich in immer wiederkehrenden Anzeichen verschiedener Art äußerte, so kann man in der Tat, gestützt namentlich auf die bereits angeführten Erwägungen, und im Hinblick auf den zweifellos chronischen Verlauf des Leidens an das Vorhandensein einer Lues denken. Auch die Kopfschmerzen widersprechen dieser Annahme nicht, denn im späteren Verlauf dieser Krankheit bilden sie ein oft sehr hervorstechendes Symptom. Es ist wohl denkbar, daß die weitere Entwicklung noch zu schlimmeren Erscheinungen bei Schubert hätte führen können. An seinem Schädel, der am 12. Oktober 1863 gleichzeitig mit dem Beethovens ausgegraben und genau untersucht wurde, fanden sich keine Anhaltspunkte, die für ein Übergreifen der Krankheit auf das Knochensystem sprechen würden, ebensowenig an den anderen Teilen seines Skeletts. Auch eine zweite, durch den Anatomen Toleſt vorgenommene Untersuchung anläßlich der Exhumierung vor der Überführung in den Wiener Zentralfriedhof im Jahre 1888 ergab keine krankhaften Knochenveränderungen.

Allgemein betrachtet ist das Befallensein Schuberts von einer Lues durchaus nicht unwahrscheinlich. Diese Krankheit war damals bereits sehr verbreitet, Ansteckungsmöglichkeit überall gegeben. Eine sichere Behandlungsweise war nicht vorhanden; ob Schubert etwa mit Quecksilber behandelt wurde (der „Merkur" spielte damals eine große Rolle) ist nicht bekannt. Die chronischen Beschwerden würden einer solchen Annahme nicht widersprechen, zumal damals die Lues immer noch in einer Heftigkeit und Gefährlichkeit auftrat, die sich allmählich bei den europäischen Völkern viel-

leicht etwas zu verlieren scheint. Denn die Krankheit hat, da, man kann wohl sagen, in jedes Menschen Vorfahrenreihe irgend ein oder mehrere Mitglieder von ihr befallen waren, im Laufe der Jahrhunderte allmählich einen gewissen Grad von beginnender Immunität im Blute der heutigen Generation erzeugt. Diese aus den jetzigen Theorien über Immunität deduzierte Immunität läßt es häufig nicht zum Auftreten so schlimmer und verheerender Wirkungen kommen, wie sie aus früherer Zeit als gewöhnlich überliefert sind.

Die Frage, ob Schubert seit dem Jahre 1822/23 an einer venerischen Krankheit gelitten hat, ist nach dem Vorausgehenden wohl in folgender Weise zu beantworten: die Annahme einer Ende 1822 beginnenden, nicht ausgeheilten luetischen Erkrankung Schuberts ist nicht unwahrscheinlich, aber durchaus nicht gesichert. Eine sichere Entscheidung darüber kann auf Grund der bisher vorhandenen Mitteilungen nicht geliefert werden. —

Auf keinen Fall, und das kann man im Gegensatz zu dieser ungewissen Darstellung mit Sicherheit behaupten, ist Schubert an den Folgen einer venerischen Erkrankung gestorben. Offensichtlich ist, unabhängig von seiner chronischen Erkrankung, ein neues akutes und rasch zum Tode führendes Leiden aufgetreten: Typhus. In Wien wie in anderen Großstädten war damals der Unterleibstyphus eine sehr häufige, endemische Erkrankung, die viele Opfer forderte. Die Ursache dafür ist in den mangelhaften hygienischen Verhältnissen zu suchen, namentlich in der vielfach schlechten Wasserversorgung. Einer Verbreitung der Typhuserreger war Tür und Tor geöffnet. Auch Schuberts Mutter war im Jahre 1812 von der gleichen Krankheit, die wegen der in ihrem Verlaufe auftretenden nervösen und Aufregungszustände damals und später allgemein „Nervenfieber" genannt wurde, dahingerafft worden. Über die letzte Krankheit Schuberts ist wenig berichtet, immerhin genug, um den Bericht von Schuberts Vater, sein Sohn Franz sei am Nervenfieber gestorben, glaublich erscheinen zu lassen.

Am 31. Oktober 1828 befand sich Schubert schon nicht wohl. Er wollte damals im Gasthaus „zum roten Kreuz" am Himmelpfortgrund, wo er seine Brüder öfters traf, zu Abend essen, mußte aber infolge unüberwindlichen Ekels und Appetitlosigkeit schon nach dem ersten Bissen das vorgesetzte Fischgericht stehen lassen. Die nächsten Tage versuchte er noch, die aufsteigende Krankheit nicht zu beachten und sie durch Spaziergänge im Freien günstig zu beeinflussen. Speise und Trank nahm er fast nicht mehr zu sich. Am 3. November morgens hörte er in der Pfarrkirche von Hernals ein lateinisches Requiem seines Bruders Ferdinand an und am nächsten Tag meldete er sich bei Simon Sechter als Schüler an, um dort die Kunst des Fugensatzes ausbauen zu lernen. Aber bald legte er sich zu Bett, ohne daß seine Freunde zunächst Bescheid davon wußten. Genauer berichtet Bauernfeld[1] über jene letzten Tage. Schubert wohnte damals, wie erwähnt, in der Vorstadt Wieden, Bauernfeld ein gutes Stück davon entfernt, und so kam es, daß sie sich im November bei schlechtem Wetter ein paar Tage nicht gesehen hatten. Schubert war auch in dem gemeinsamen Gasthaus nicht erschienen, weder des Mittags noch des Abends. Schon früher hatte er über Mangel an Appetit geklagt, doch kam das zuweilen vor, so daß

[1] Gesammelte Schriften. Band 12, S. 91. 1873.

es den Freunden nicht von Bedeutung schien. Am 11. November konnte sich Schubert vor Mattigkeit und Schwäche nicht mehr aufrecht erhalten und mußte sich zu Bett legen.

Am 12. November schrieb er in dem für einen Teil seiner Freunde überraschenden Brief an Schober, wahrscheinlich dem letzten seines Lebens: „. . . Ich bin krank. Ich habe schon elf Tage nichts gegessen und nichts getrunken, und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch was genieße, so muß ich es gleich wieder von mir geben . . ."

Schubert war sehr pünktlich im Einnehmen der angeordneten Arzneien und hatte deshalb eine Taschenuhr an dem Stuhl neben seinem Bett aufgehängt. Der in dem Brief genannte Hofarzt Ernst Rinna von Sarenbach erkrankte selbst. Die Behandlung übernahm nunmehr der Stabsarzt Josef von Vering, der am 16. November mit Johann Baptist Wisgrill an Schuberts Krankenbett ein Konsilium abhielt. Das Ergebnis war die Annahme des bevorstehenden Übergangs der Krankheit in Nervenfieber (Typhus). Die Prognose war zweifelhaft, doch nicht verzweifelt.

Als Bauernfeld am nächsten Tage, am 17. November, Schubert besuchte, klagte er über Schwäche und Hitzegefühl im Kopf. Am Nachmittag war er noch bei vollkommenem Bewußtsein, ohne Anzeichen des Delirierens, aber sehr matt und in deprimierter Stimmung. Noch am gleichen Abend kam es zu heftigen Delirien und Bewußtseinstrübungen. Sie hielten in verstärktem Maße den nächsten Tag an. Schubert wußte nichts mehr von sich und seiner Umgebung und ließ sich kaum im Bett halten. Er starb, ohne das klare Bewußtsein wiedererlangt zu haben, am 19. November 1828 nachmittags nach 3 Uhr.

Der Verlauf dieser letzten Krankheit entspricht genau dem eines bösartig verlaufenden Typhusfalles. Das kann auch ohne nähere Angaben, wie Temperaturverlauf, Darmbefunde usw. mit ziemlicher Sicherheit erschlossen werden. Die Dauer und der Verlauf der Krankheit stimmt mit Dauer und Verlauf des Leidens bei einem typischen schweren Fall von Typhus abdominalis genau überein. Der eigentlichen Krankheit gingen Prodromalerscheinungen allgemeiner Natur (Mattigkeit, Appetitlosigkeit usw.) voraus. Die Dauer der eigentlichen Krankheit betrug wie beim typischen Typhus drei Wochen. In der ersten Woche, dem Initialstadium, nahmen die anfänglich geringen Krankheitsbeschwerden rasch zu. Sie steigerten sich am Ende der ersten und in der zweiten Krankheitswoche zu jenem beginnenden Höhestadium der Krankheit, dessen Ausdruck der Brief an Schober vom 11. November bildet. In der dritten Woche kommt es bei Typhus meist zur Lösung in günstigem oder ungünstigem Sinne. Hier trat der letztere Fall ein. Die Krankheit ging in jene durch starke Delirien charakterisierte Form des Typhus über, die von der älteren Medizin als „Febris nervosa versatilis" bezeichnet wurde. Der auch von Schubert berichtete Versuch, das Bett im Delirium zu verlassen, wird in diesem Zustand häufig unternommen. Die Kranken sind laut und unruhig und unterhalten sich über Personen und Gegenstände ihrer früheren Umgebung in verworrener Weise (Schubert soll von Beethoven phantasiert haben). Die Orientierung über Zeit und Örtlichkeit geht verloren (Schubert war der Meinung, in einem fremden Zimmer zu sein usw.).

Zwei Dinge waren es vermutlich, die den ungünstigen Ausgang der Erkrankung beförderten. Öfters wird berichtet, daß Schubert in seinen späteren Jahren ziemlich korpulent war, und es ist eine bekannte Erfahrungstatsache, daß der Typhus bei

fetteren Personen oft viel schwerer und gefährlicher verläuft als bei mageren, dabei widerstandsfähigeren Leuten.

Die zweite Tatsache ist die, daß Alkoholiker wie durch andere hochfieberhafte Erkrankungen, so auch durch Typhus ganz besonders bedroht sind. Namentlich die Gehirnerscheinungen treten bei ihnen häufig auf. Schubert war, wie bereits erwähnt, ein Freund reichlichen Alkoholgenusses. Kreißle von Hellborn[1] gibt folgende, aus den Mitteilungen von Freunden und Bekannten des gestorbenen Schubert gewonnene Charakteristik: „Es ist eine bekannte Thatsache, daß Schubert ein aufrichtiger Verehrer des Weines war; ja, es gibt Leute, welche ihn zum Trunkenbold zu stempeln suchen, wahrscheinlich einiger harmloser Excesse wegen, deren er sich allerdings schuldig gemacht hat.

Franz liebte guten Wein. Da er ungeachtet der Vorstellungen um seine Gesundheit besorgter Freunde nicht zu bewegen war, die Kraft des Getränkes durch Vermengung mit Wasser zu mildern, und da er nicht viel des Weines vertrug, so geschah es wohl, daß er, besonders im Gasthause in fröhlicher Gesellschaft, oder wenn in Privathäusern ‚gute Sorten' gereicht wurden, mitunter über das Ziel hinausschoß, und dann entweder aufbrausend und heftig wurde, oder, wenn ihn der Wein schon betäubt hatte, in ein bedenkliches Stilleben versank, wo dann kein Wort mehr aus ihm herauszukriegen war.

Wenn viel und guter Wein auf dem Tische stand, mußte man auf Franzen ein wachsames Auge haben; so bezeugen ausnahmslos alle jene Personen, welche aus dieser Schwäche Schubert's kein Hehl machen, und Gelegenheit hatten, ihn bei solchen Anlässen zu beobachten. Man ist auch vielfach geneigt, den häufigen Genuß von Wein als die Ursache der Kopfleiden und Blutwallungen zu bezeichnen, welchen er in den letzten Jahren seines Lebens unterworfen war, und selbst die Krankheit, der er so schnell erlegen, wenigstens zum Theil seiner Neigung zu geistigen Getränken zuzuschreiben".

Aus diesen und ähnlichen Angaben geht das eine mit Wahrscheinlichkeit hervor, daß der reichliche Alkoholgenuß, den Schubert gewohnt war, die Widerstandsfähigkeit seines Körpers wohl herabgesetzt hat, so daß er dem heftigen Ansturm der akuten Infektionskrankheit rascher erlag, als es sonst vielleicht der Fall gewesen wäre. —

Es ist ein hartes Geschick, das den Meister des Singens so frühzeitig als einen Unvollendeten dahingerafft hat. Hart für den unsterblichen Singer, dem es nicht vergönnt war, den noch in der Todesstunde in seiner Brust sich bildenden Reichtum auszuschöpfen, härter vielleicht für die zurückgebliebene Welt. Der tröstende Gedanke, das Lebenswerk sei vollbracht, das Pfund sei ergraben, das in der Brust verborgen war, — dieser Gedanke, der mit Freiblick auf das Lebensende eines Goethe, eines Richard Wagner schauen läßt, fehlt bei dem jähen Hingang Schuberts vollkommen. Nicht gelöst hat hier eine endliche Krankheit das dem absteigenden Ast des Ringes sich nähernde Leben, sondern in brutaler Hemmungslosigkeit, nur im Gefühl hilfloser Bitterkeit zu betrachten, hat hier das Geschick in Gestalt einer tödlichen Krankheit Unersetzbares zerstört und die von freundlicherer Macht unvergleichlich kunstvoll geknüpften Fäden zerrissen.

[1] a. a. O. S. 477.

Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920

Mitgeteilt von

Wilh. Altmann, Berlin

I. Autographe[1]

Bienstock, Heinr. (1884—1918): op. 5 Abisag. Oper in 3 Akten von Ella Triebnigg. Part. (1912) u. Klav.-A. [Autogr.; ungedruckt.]

——: op. 11 Lieder-Zyklus (Gerda v. Robertus) f. 1 Singst. m. Klav. [Autogr.; ungedr.]

——: op. 13 Symphonie. Part. (1914) [Autogr.; ungedr.].

Geisler, Paul (1856—1919): Episoden für Orch. Nr. 11, 12. Part. [Autogr.; ungedr.]

——: Monologe für unsichtbares Orch. Part. [Autogr.; ungedr.]

——: op. 2, Nr. 2 Der Hidalgo. Symphon. Dichtnng. 2 Fass. Part. [Autogr.; ungedr.]

——: op. 3 Das Lied des Lebens. Für Soli, Chor, Orch. u. Orgel. Part. u. Klav.-A. Autogr. [ungedr.]

——: op. 4 bzw. op. 5 Hertha. Oper in einem Akt [nur Klav.-A. gedr.] Part. Autogr.; Orch.-St. handschriftl.

——: op. 6 Die Marianer. Oper in einem Akt. [Nur Klav.-A. gedr.] Part. Autogr.

——: op. 7 Harznächte. Symphon. Fresken. Part. [Autogr.; ungedr.]

——: op. 9 Frithjof. Symphon. Fresken. Part. [Autogr.; ungedr.]

——: op. 10 Merlin. Symphon. Fresken. 2 Fass. Part. Autogr.; Abschrift der Part. u. Orch.-St. [ungedr.]

——: op. 11 Geharnischte Märsche (Nr. 1 Unser Landheer in Feldgrau, Nr. 2 Unsere Marine, Nr. 3/4 Unsere Mitkämpfer, Nr. 5 Huldigungsmarsch an unsere Verklärten, Nr. 6 Wallfahrt zum Luisendenkmal, Nr. 7 Friedrichs d. Gr. Heerschau, Nr. 8 Der fliegende Zeppelin, N. 9 Unsere Toten, Nr. 10 Sühnegesang: Der Heimgebliebenen Gebet). Für groß. Orch. Part. Autogr.; Abschrift der St. v. Nr. 1—8 [ungedr.], desgl. f. Militärmusik Nr. 6—12 (Nr. 11 Unsere Frauen, Nr. 12 Friedensbotschaft). Part. Autogr. (1915/6); Abschrift d. St. [ungedr.]

——: op. 12 Ein Sylvesterball. Dramatische Pantomime mit Musik. Abschrift der St. [ungedruckt].

Briefe Dr. Erich Priegers († 1913) an den Thomas-Kantor Prof. Wilh. Rust.

II. Handschriften

Liber sequentiarum. Fragment (8 Blätter 4°) einer Pergament-Hds. des 12. Jahrhs. deutscher Herkunft. Buchschrift. Melodien in Fliegenfuß-Neumen. Vgl. Joh. Wolf in: Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek (Harnack-Festschrift 1921) S. 221.

Bach, Karl Phil. Emanuel: (3) Sonaten für Klavier (C $^2/_4$; F $^4/_4$; Es $^2/_4$) [nicht in Wotquenne, Catalogue thém.] aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhs.

[1] Zu Konzertaufführungen werden die Werke Bienstocks und Geislers gern zur Verfügung gestellt.

Weigl, Joseph (1766—1846): Partia (B) f. 2 Ob., 2 Klar., 2 Hörn. u. 2 Fag. [nicht bei Eitner].

Went, Joh. (1745—1801): Parthia (Es) f. desgl. [nicht bei Eitner].

III. Ältere Instrumentalwerke in Drucken

Danzi, Franz (1763—1826): Concerto Nr. 1 (A) u. 2 (B) für Violoncell mit Orch. St. Zürich: Naegeli [nicht bei Eitner].

——: op. 10 Sestetto (Es) per Oboe e Viol., 2 Viole, 2 Corni e Violonc. St.-München: Falter [nicht bei Eitner].

Geminiani: Francesco (1680—1762): The second Collection of Pieces for the Harpsichord. London: Johnson 1762 [bisher nur in Brüssel und Cambridge vorhanden].

Giordani, Tommaso (1744?—1817?): Six Concertos (D, F, C, G, D, C) for a German-Flute, 2 Violins & Bass. St. London: Longman & Broderip [bisher nur im Britischen Museum].

Haacke, W. [um 1780; nicht im Eitner]: Grand Concert (Es) pour le Clavecin ou Pianoforte. Solo- u. Orch.-St. Berlin: Hummel (Verlagsnr. 820).

Himmel, Friedrich Heinr. (1765—1814): Quadrille de la Reine [pour le Pianoforte]. Oranienburg: Werckmeister [nicht bei Eitner].

Hoffmeister, Franz Anton (1754—1812): op. 6 [wohl handschriftlich hinzugefügt] Concerte pour le Clavecin ou PianoForte à 2 Violons, Alto, 2 Hautbois, 2 Cors e [:] Basse. St. Wien: Toricella [nicht bei Eitner].

Jegg, J. M. [um 1800]: op. 1 XII Variations (F) pour le Pianoforte. Augsburg: Gombart [1799]. [Bisher kein Exemplar nachweisbar, nur durch Gerber bekannt.]

Junker, C[arl] L[udwig] [um 1740 geb., † 1797]: op. 2 Concerto (B) per il Cembalo oblig. accomp. da 2 Viol., 2 Ob., 2 Corni, Viola e Basso. St. Speier: Boßler (B.-N. 15) [nicht bei Eitner].

Kauer, Ferdinand (1751—1831): Sonata militare (D) per Clavicembalo o Forte Piano, repres. la conquête d'Oczakow 1788. Wien: Musikal. Magazin. [Ob identisch mit der Sonata militare 1789 bei Eitner?]

Kellner, J[oh.] C[hristoph] (1736—1803): op. 3 Concerto (F) pour le Clavecin avec l'accompagn. . . . St. Frankfurt a. M.: Haueisen [nicht bei Eitner].

——: op. 19 Sonate (G) pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'accompagn. d'une Flute-traversiere ou Violon et Violoncelle. St. Darmstadt: Boßler [nicht bei Eitner].

Kolbe, Johann Karl (1762—1830): Sonate (D) a quatre mains pour le Clavecin ou Fortepiano. Berlin: Nellstab [nicht bei Eitner].

Kunze, C[arl] H[einr.] (um 1800 in Heilbronn): op. 5 Concert (D) pour le Flute traversiere avec l'accomp. du grand Orch. Augsburg: Gombart [nicht bei Eitner].

Lebrun, M[adame Franziska] (1756—1791): op. 2 Six Sonates (D, B, F, C, A, Es) pour Clavecin ou Forte Piano avec accomp. d'un Violon. Mannheim: Götz [nicht bei Eitner].

Marcello, Benedetto (1686—1739): op. 2 Suonate a Flauto solo con il suo Basso cont. per Violoncello o Cembalo. Part. Venetia: Sala 1712 [bisher nur in Bologna vorhanden].

Maschek, Vincenz (1755—1831): Carroussel. Pour le Piano. o. O. u. Verl. 15 S. quer-Fol. [nicht bei Eitner].

Neefe, Christian Gottlob (1748—1798): Veraenderungen für das Clavier über das Thema . . . (Priestermarsch) aus Mozarts Zauberflöte. Bonn: Simrock [nicht bei Eitner].

Nicolai, V[alentin] (Ende des 18. Jahrh.): op. 1 Quatre Sonates (C, Es, g, G) p. la Harpé avec acc. de Viol. St. Paris: Le Duc [nicht bei Eitner].

Nicolai, V.: op. 2 Quatre Sonates (F, D, G, B) p. la Harpe avec. acc. de Viol. St. Paris: Le Duc [nicht bei Eitner].

——: op. 5 Six Sonatas (C, A, G, D, B, F) for the Harpsichord or Piano Forte with a Violin accompagnement obligate. St. London: Scherer [bisher nur im Britischen Museum.]

Ordonez, [Carlo de] [von 1760 bis 1779 in Wien nachweisbar]: Cassationa terza per Viol. e Viola, 2 Corni con Basso. St. Paris: Bureau d'abonnem. musical [nicht bei Eitner].

Pasquali, Nicolo († 1757): Raccolta di Overture e Symphonie per 2 Viol., (Alto Viola) e un Basso da raddoppiarsi a piacim. St. London: by the author 1751 [nicht bei Eitner].

Razetti, [Amadeo (1754—1799): Sonate (Es) (p. Pfte., Viol. et Basse). St. Paris: Royer (Journal de Pièces de Clavecin, année 4,48) [nicht bei Eitner].

Rosetti, [Franz] Anton (um 1744—1792): Trois Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano avec accomp. d'un Viol. La première (C) par Mr A. Rosetti; les suivantes par Mr Martin Schmit. St. Offenbach: André [nicht bei Eitner].

——: op. 1 Trois Divertissemens pour le Clavecin ou Fortepiano avec l'accomp. d'un Viol. et Violonc. St. Speier: Boßler [nicht bei Eitner, der aber einen Druck von Haueisen in Frankfurt a. M. kennt].

——: op. 20 Concerto (D) per il Corno principale secondo coll' accomp. di 2 Viol., 2 Oboi, 2 Corni, Viola e Basso. St. Braunschweig: Musikal. Magazin [nicht bei Eitner].

Sardi [d. i. Sarti], Giuseppe (1729—1802): Variazioni del Minuetto Lara dell' opera La Grotta di Trofonio [Komp. A. Salieri] per Cembalo con Viol. oblig. Wien: Artaria [nicht bei Eitner].

Satzenhoven, Friedrich (noch 1820 nachweisbar): 14 Balli tedeschi con una grande coda per il Forte-Piano. Graz 1796: Leykam [nicht bei Eitner].

Schacht, Baron [Theodor v.] (1748—1823?): op. 2 La rosière de Salency composée en ballet, arrangée pour le Forte Piano par le même avec accomp. de deux Viol., deux Cors de Chasse et Violonc. St. Gravée à Ratisbonne. [Bisher nur in der Bibl. des Pariser Konservatoriums.]

Schmitt, Joseph († um 1808): op. 5 6 Quatuors à 2 Viol., Alto et Basse (bez). Amsterdam: Hummel [bisher nur in Brüssel u. Brit. Mus.].

——: op. 13 6 Trios p. la Flute, Viol. et Violonc. Amsterdam: Hummel [bisher nur im Brit. Mus.].

Schmittbaur, Jos. Alois: Sinfonia (C) bey Gelegenheit der ... Vermählung Sr. reg. Churfürstl. Durchlaucht von Pfalz-Bayern Maximilian Joseph mit der Prinzessin Caroline von Baaden. St. Heilbronn: Amon [nicht bei Eitner].

Schneider, Lorenz (1765—1841?): Concert (C) fürs Clavier od. Fortepiano mit Begleit. mehrerer Instrum. dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm v. Preußen u. Luise Auguste Wilhelmine v. Mecklenburg-Strelitz gewidmet. St. Heilbronn: Amon [nicht bei Eitner].

Schobert [Johann] († 1768): op. 2 Sonates (B, C) pour le Clavecin, qui pouvent se jouer avec l'accompagn. de Viol. St. Paris [bisher nur in Nat.-Bibl. Paris].

——: op. 11 Concerto I (F) pour le Clavecin avec accomp. de deux Viol., deux Cors de Chasse ad lib., Alto et Basse. St. Paris: Selbstverl. [bisher wie op. 2].

——: op. 12 Concerto II (Es) pour le Clavecin avec accomp. de deux Viol., 2 Oboe ad lib., 2 Cors de Chasse ad lib., Alto et Basse. Desgl.

——: op. 13 Concerto III (G) wie op. 11.

——: op. 14 Six Sonates (Es, B, c, d, A, C) pour le Clavecin. Les Parties d'accompag.

(Nr. 1 2 Viol. u. Baß, Nr. 2—6 1 Viol.) sont ad lib. St. Paris: chez l'auteur [nicht bei Eitner].

Schobert: op. 15 Concerto IV (C) wie op. 11.

Smith, T[heodore] (um 1800): op. 3 Six Concerts pour le Clavecin ou le Pianoforte avec accomp. du 2 Viol. & Basse. St. Berlin: Hummel [nicht bei Eitner].

Staes, Ferdinand (1748—1809); op. 3 Trois Sonates (F, C, Es) pour le Clavecin ou le Forte Piano avec accompagn. d'un Viol. et Violonc. St. Brüssel: van Ypen [bisher kein Fundort nachweisbar; vgl. Eitner IX, 24].

IV. Ältere Gesangswerke in Drucken

Dreyer, Joh. Melchior (1792 Organist in Ellwangen): op. 8 Acht sehr kurz- und leichte Rural- od. Landmessen ... sammt kurzen 8 Offertoriis. St. Augsburg: Lotter 1793 [nicht bei Eitner].

Salieri, Anton: Herzliche Empfindung bei dem so lange ersehnten und nun hergestellten Frieden f. 2 Sopr., Ten. u. Baß m. Begl. des Pfte. Wien [1801]: Mechetti [nicht bei Eitner].

Zinck, H. O. C. (1746—1832): Rundgesang der Kinder in Ludwigslust mit 24 Veränderungen für Klav. ... Friedrich u. Sophie von Dänemark zugeeignet. Berlin: Hummel [nicht bei Eitner].

V. Moderne Opernpartituren[1] in Drucken

Albert, Eugen d': Scirocco. Drei Akte für Musik. Berlin u. München: Drei Masken Verl.

Braunfels, Walter: Ulenspiegel. Berlin: Ries & Erler [1913].

Chelius, Oskar v.: Magda Maria. Berlin: Ries & Erler [1920].

Heß, Ludwig: Abu und Nu. Heitere Spieloper. Paragon Musik-Verl., Berlin.

Köhler, Friedr. Albert: Die Hirtin. Einaktige Märchenoper. Gera 1914.

——: Torstenson. Oper. Gera 1909.

Reznicek, E. N. von: Ritter Blaubart. Ein Märchenstück. Universal-Edition, Wien.

Wendland, Waldemar: Peter Sukoff. Oper in 3 Aufzügen. Paragon-Verl., Berlin.

Das neunte deutsche Bachfest in Hamburg

Von

Peter Epstein, Breslau

Die Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft erfüllen sich allmählich mit neuem Inhalt. Es ist dieser Vorgang von so großer Bedeutung für das deutsche Musikleben und für die Musikforschung, daß er es verdient, an dieser Stelle kurz besprochen zu werden. Nachdem das Leipziger Bachfest den Anfang mit der ausgiebigen Vorführung auch vor- und nebenbachscher Kunst gemacht hatte[2], war es dem diesjährigen in Hamburg vorbehalten, dem einmal beschrittenen Weg weiterhin Richtung zu geben — ja, recht eigentlich zu erweisen, ob der Versuch auf ganz verschie-

[1] Klavierauszüge von Opern und Chorwerken, Symphonien in Partituren, Kammermusikwerke usw., die 1920 in Deutschland erschienen sind, sind so gut wie sämtlich der Deutschen Musiksammlung bei der Preuß. Staatsbibliothek geschenkt worden. Die deutsche Buchliteratur von 1920 ist in der Musikabteilung vollständig vertreten.

[2] Vgl. den Bericht von A. Heuß im Jahrgang 2 dieser Zeitschrift, S. 603.

den geartetem Boden und mit anderem Hintergrund ebenso erfolgreich ausfallen könne. Das Ergebnis ist vermutlich entscheidend für die Ausgestaltung der nächstfolgenden Bachfeste.

Die in Hamburg angewandte Methode verdient in einzelnem keine unbedingte Nachfolge, am wenigsten der Ehrgeiz, das volle Quantum Bachscher Musik eines Festes der Vorkriegszeit und außerdem noch etwa ebensoviel andere Werke aufzuführen. Die Ausdehnung auf fünf Tage mit meist mehr als einer musikalischen Veranstaltung — ich verweile bei der äußeren Struktur, weil sie von größtem Einfluß auf die innere Gestaltung jedes Bachfestes ist — erscheint verderblich vor allem im Hinblick auf die in jedem Falle hochzuhaltende Mustergültigkeit der künstlerischen Leistungen. Wenn diesmal trotz der Einsetzung dreier sich ablösender Chorvereine, verschiedener Dirigenten und einer ungewohnten Zahl von Solisten solche Höchstleistungen nicht von Anfang an die Regel waren (was ein ungeahnter Aufschwung in der zweiten Hälfte des Bachfestes allerdings ausglich!) so ist damit an das Problem aller Musikfeste überhaupt gerührt. Fast jede Massenreproduktion auf musikalischem Gebiet macht heute Anspruch auf die Bezeichnung „Musikfest", aber das gesteckte Ziel zu erreichen wird immer nur dann gelingen, wenn sie nicht bloß das Ergebnis einer Gewaltanstrengung ist, sondern organisch im Musikleben des Festortes jederzeit durch Zusammenfassung der Kräfte erwachsen kann. Die Neue Bachgesellschaft darf gewiß auf Leistungen zurückschauen; zukünftige Bachfeste aber werden in hohem Maße vom Schicksal der kirchenmusikalischen Bestrebungen in den einzelnen Städten abhängen. Förderung der örtlichen Bachpflege, woher sie auch immer komme, heißt die Voraussetzung für jede fruchtbare Arbeit im Großen. Die Bachfeste dürfen nicht mehr für den weitaus größeren Teil der deutschen „Bachgemeinde" die einzige Gelegenheit mustergültiger Bachaufführungen sein! Bei der im Grunde sehr erfreulichen Erscheinung, daß seit einiger Zeit gewöhnlich mehrere Städte sich um das deutsche Bachfest bewerben (für 1922 wollten Münster, Stuttgart und München es Breslau abnehmen), liegt der Gedanke an „inoffizielle" Bachfeste mit ausgesprochen lokalem Charakter sehr nahe, wie sie tatsächlich im Westen auch schon stattgefunden haben und im Musikleben der einzelnen Landschaften zweifellos nachwirken.

Die großen deutschen Bachfeste selbst haben dadurch nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt, und brauchen es auch in Zukunft nicht; im Gegenteil: ihre ursprüngliche Aufgabe ist auf lange Zeit hinaus vorgezeichnet, nämlich für eine Befruchtung der einheimischen Musikpflege rings in deutschen Landen zu sorgen, nicht bloß durch Aufführung von Werken Bachs und anderer Altmeister, sondern vor allem in der Art, wie die alten Schätze gehoben werden, besonders in der Auswahl, auf daß nicht Totes als lebendig ausgegeben werde, und schließlich in der Ausführung selbst, um das viel schlimmere und häufigere Gegenteil zu verhüten. Auch die Publikationen der Gesellschaft werden damit ein weiteres Gesichtsfeld und weitere Wirkungsmöglichkeiten gewinnen — ein Gedanke, den Prof. Dr. Max Schneider bei der Mitgliederversammlung im Rahmen eines Vortrags berührte, aus dem hervorging, wie sehr auch für die Leitung der Neuen Bachgesellschaft alle praktischen Fragen heute im Vordergrund des Interesses stehen.

Nun aber zu den positiven Ergebnissen des Hamburger Bachfestes; sie verlocken mich zunächst zum Versuch, das großartige Zeitbild nachzuzeichnen, welches durch die planmäßige Wiedererweckung Alt-Hamburgischer Musik erstanden ist.

* * *

Am Anfang des 17. Jahrhunderts ist William Brade Erster der Ratsmusik; von ihm und seinem englischen Landsmann Th. Simpson spielte ein kleines Orchester reizvolle Tänze: echte Gebrauchsmusik, die sich seltsam genug im modernen Konzertsaal ausnahm. Zwei unbegleitete geistliche Motetten des Hieronymus Praetorius (im Kirchenkonzert) waren insofern das Gegenstück, als auch sie noch mehr dem gerade abgeschlossenen Jahrhundert, nicht dem heraufsteigenden angehören. Als einzige nicht Hamburg irgendwie zugehörige Komponisten vertraten den Beginn neuzeitlicher Kammerkunst in Italien und seine Abfärbung auf Deutschland B. Marini (Violin-

suite, 1620) und Joh. Vierdanck (Triosuite, 1641), zusammen ein lehrreiches Kolleg über eine der Wurzeln Bachscher Kunstformen. Dann aber, auf der Höhe des Jahrhunderts, treffen wir in Hamburg typische Vertreter des Zeitgeistes, jenen Kreis um die Dichter Joh. Rist und Ph. von Zesen, deren galante Liedlein Lotte Leonard dankenswert interpretierte. Die Tatsache jedoch, daß diese harmlose Fröhlichkeit, noch unverkleidet vom Schwulst einer späteren Zeit, zum großen Teil aus der Feder würdiger Pfarrherren und Organisten kam, lenkt den Blick auf des 17. Jahrhunderts unverlierbaren Schatz: die kirchliche Musik.

Alfred Sittard führte Orgelwerke vor (sämtlich noch ungedruckt) von Heinrich Scheidemann, M. Weckmann, Chr. Ritter, Vincent Lübeck, ferner Kantaten von Matthias Weckmann und J. A. Reincken. — Und wieder ist es nötig, bei dem Namen Weckmann zu verweilen, der da mit jeder „Entdeckung" stärkeren Klang gewinnt und unter den Bedeutenden der Musikgeschichte fürder nicht mehr fehlen darf. Die Kantate „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird", für Chor mit Instrumenten (dem von M. Seiffert herausgegebenen 6. Band der deutschen „Denkmäler" entnommen) war zur Hauptmusik des Festgottesdienstes erwählt. Im ersten Chorkonzert aber erklang ein Werk, das in der wissenschaftlichen Literatur schon für „verschollen" erklärt worden ist und dessen Auffindung wir uns desto mehr freuen sollen: die Kantate für zwei Solostimmen, Streichorchester und Orgel (1669) auf die Worte: „Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Witwe. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin unter den Völkern war, muß nun dienen" usw. — Sopran und Baß lösen sich in den einzelnen Strophen des ergreifenden „Klageliedes" ab, bis zum Endvers (Duett): „Ach Herr, siehe an mein Elend; denn der Feind pranget sehr". Weckmann hat diesen Text (wer denkt nicht an Hamburgs heutiges Geschick!) ganz schlicht, aber bis ins Letzte ausdrucksvoll in Musik gesetzt; die Wirkung muß unmittelbar und tiefgehend sein, selbst wenn nicht so hervorragende Künstler wie Elisabeth Rethberg und Prof Albert Fischer sich dafür einsetzen.

Reinckens Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit" weist mit unverkennbar opernhaften Zügen bereits auf die Hauptrichtung des Hamburger Musiklebens im 18. Jahrhundert hin.

Ein Rückblick auf die dargebotene Blütenlese älterer Musik zeigt uns ein oder zwei die Zeiten überdauernde Werke und die große Zahl von anderen, welche bei fast selbstverständlich solider Faktur sich der berühmten „nur" historischen Bedeutung erfreuen dürfen. Was ihre Aufführung in diesem Rahmen besagen wollte und besagt hat, das ist zu lesen aus folgenden Sätzen Arnold Scherings für das Bachfest-Buch: „Außer Eisenach und Leipzig hat wohl keine andere Stadt Deutschlands, geschichtlich genommen, mehr Anrecht, Sebastian Bach zu feiern als Hamburg ... Selbst an einem fünftägigen Bachfest ist es unmöglich, auch nur einen annähernd vollständigen Begriff von dem zu geben, was Hamburg bis hin zu Bach für die deutsche Musik geleistet hat. Beinahe mit jeder in Frage kommenden Persönlichkeit verknüpft sich das Gedächtnis an einen besonderen Wirkungskreis und besondere Taten. Mit dem Namen Hieronymus Praetorius wird die Glanzzeit der Hamburger A cappella-Musik lebendig, mit dem Namen Rist des geistlichen und weltlichen Liedes in Norddeutschland, mit dem Namen Weckmann die Zeit der ersten öffentlichen, vom Collegium musicum ausgeführten Konzerte in Hamburg, mit dem Namen Scheidemann endlich der glorreiche Anfang des neueren deutschen Orgelspiels daselbst".

* * *

Schering fährt fort: „Bei der Fülle ausgewählter Werke dieser Bachs Kunst gleichsam fundamentierenden Meister mußten von vornherein solche seiner Zeitgenossen ausgeschaltet werden". — In einem Falle ist man aus didaktischen Gründen von diesem Vorhaben abgewichen, und da hat ein Fremder über Bach leichten Sieg, oder besser, den Sieg durch Leichtigkeit davongetragen, nämlich Vivaldi mit einem seiner Konzerte für vier Soloviolinen über Bachs „Bearbeitung" des Werkes für ebenso viele Klaviere, d. h. Cembali, nicht moderne klangmächtige Konzertflügel ohne ausreichende Oktavierungsmöglichkeit, woran das Experiment leider scheitern mußte. Ein Versuch

aus anderer Richtung: Bachsche Kammermusik auf dem Cembalo gespielt, kann in einer sehr großen Musikhalle auch nicht voll gelingen; es bleibt deshalb unentschieden, ob der Beifall mehr Seb. Bach oder dem Cembalo oder seiner Spielerin, Frau Pincus-Linde, galt. Die ebenso schöne wie merkwürdige Kantate für Altsolo „Vergnügte Ruh" konnte mit einiger Phantasie als praktisches Exempel aufgefaßt werden, wie es vielleicht auch schon zu Bachs Zeiten geklungen hat, wenn prima vista musiziert wurde, während im 2. Brandenburgischen Konzert die um eine Oktave tiefer gespielte (!) Trompetenstimme das eigentümliche Kolorit des ganzen Werkes verdarb.

Sittards Michaeliskirchenchor brachte die Kantaten „Aus der Tiefe" und „Christen, ätzet diesen Tag" zur Aufführung; ihm ist auch die Einstudierung der Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" mit Bachs eigener Orchesterbegleitung zu danken, wohingegen den heute eingebürgerten a cappella-Vortrag Prof. Spengels Chor vertrat (Motette „Komm Jesu"). Zwischenglied wäre die Erfüllung eines gerade jetzt aufs neue ausgesprochenen[1] Wunsches gewesen: die doppelchörigen Motetten auch mit der originalen Stütze des bezifferten Orgelbasses zu erproben.

Als reifste künstlerische Leistung und Höhepunkt des Bachfestes erstand eine weihevolle Aufführung der Matthäuspassion in der Michaeliskirche, auch sie unter des unermüdlichen Alfred Sittard, den ich als geistigen Träger des gesamten Bachfestes bezeichnen möchte, anfeuernder Leitung. An den beiden g moll-Arien Nr. 29 und 61 festzuhalten, ist zwar dogmatisch; dennoch hat der zweite Teil gerade durch die Verwerfung jeglicher Kürzung (also auch Wiederherstellung des Rezitativcharakters sehr berühmter Arioso) seine ganze Großartigkeit im Aufbau erkennen lassen. Die ungewöhnlichen Leistungen der Herren Dr. Rosenthal (als Christus) und Erb (als Evangelist) dürfen auch hier nicht übergangen werden, ebensowenig wie die erfreuliche Erkenntnis, daß wir in der Altistin Maria Olzewska eine neue begnadete Bachsängerin haben.

Das Orchester der Gesellschaft Hamburgischer Musikfreunde und seine aufopfernden Solisten, vor allem die ausgezeichneten Bläser, erwarben sich und ihrem schaffensfrohen, eigene Wege gehenden Dirigenten, Gerhard von Keußler, großen Ruhm im Konzert der Singakademie, welches die Hohe Messe als erhabenen Abschluß des neunten deutschen Bachfestes erklingen ließ.

Der fünfte Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg

Von

Adolf Aber, Leipzig

Es zeigte den praktisch gerichteten Sinn des Leiters des Instituts Prof. Dr. E. A. Rau, daß bei dem Stiftungstag in gleicher Weise künstlerische und gesellige Veranstaltungen wie arbeitsreiche Sitzungen und wissenschaftliche Vorträge Berücksichtigung fanden. So blieb ein Ermüden der Teilnehmer ausgeschlossen. Gleich der Sonntag gab mit zwei Gottesdiensten in der katholischen und lutherischen Kirche praktische Anregungen wertvollster Art. Wie es bei den Bachfesten Brauch ist, wurden diese Gottesdienste mit reichem musikalischen Schmuck versehen, führten gewissermaßen den Hörer in die Zeit zurück, da ein Gottesdienst auch hohen künstlerischen Wert besaß. Beide Feiern wurden von Mitgliedern des Instituts geleitet: der katholische Gottesdienst von Prof.

[1] Max Seiffert in der (Hamburger) „Musikwelt", Heft 9, S. 9.

Müller (Paderborn), der evangelische von Geh. Konsistorialrat Smend (Münster). Abends vereinigte ein musikalischer Tee die Teilnehmer beim Vorsitzenden des Instituts. — Der Montag war tagsüber ernster wissenschaftlicher Arbeit gewidmet. Am Vormittag fanden Sitzungen des Senats und der Mitglieder statt. Für das laufende Jahr wurden nach eingehender Beratung folgende Werke zur Veröffentlichung vorgesehen: Ein Band praktischer Musik „Altbückeburger Musik unter Fürst Ernst", historische Arbeiten von Rauschning „Geschichte der Musikpflege in Danzig", Flade, „Der Orgelbauer Gottfried Silbermann" und Krückeberg „Johann Crüger", schließlich ein neuer Band des „Archivs für Musikwissenschaft". Zu Senatoren wurden gewählt: Prof. Dr. Max Friedlaender (Berlin) und Prof. Müller (Paderborn). — Am Nachmittag fand die eigentliche Gründungssitzung der „Gesellschaft der Freunde" statt, über deren Aufgaben an dieser Stelle wohl noch zu sprechen sein wird.

In Schloß Bückeburg wurde am Abend des Montags zum erstenmal Goethes „Erwin und Elmire" mit der Musik der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, bearbeitet von Max Friedlaender, in einer Konzertaufführung dargeboten. Generalmusikdirektor Michael Balling (Darmstadt), gleichfalls Mitglied des Instituts, hatte die Leitung übernommen. Die Musik Anna Amalias macht Goethes Singspiel zur Oper. Der Dialog bleibt zwar bestehen, aber die Musikstücke sind von der schlichten Volkstümlichkeit weit entfernt, wie sie das Singspiel Hillers kannte und als Regel betrachtet wissen wollte. Wir befinden uns schon völlig in der Mozartzeit. Italienische Stilelemente aus der neapolitanischen Opernschule herrschen vor. Ein Problem stellt die Orchesterbegleitung dar, die man nur mit Streichquintett, Flöten, Oboen, Hörnern und Fagott ausführte. Das Jahr der Entstehung (1776) läßt keinen festen Schluß darauf zu, ob noch ein Akkordinstrument (Klavier) in das Orchester gehört, aber dem aufmerksamen Hörer entgeht an vielen Stellen nicht eine unverkennbare Leere der Harmonie, die nur durch Ausführung der Generalbaßstimme (Heranziehung des Klaviers) zu beseitigen wäre. Im ganzen war man für die Bekanntschaft mit dem liebenswürdigen Werke recht dankbar. Es ist wieder ein Beweisstück für die alte Behauptung Kretzschmars, daß auch in der Musikgeschichte „keine Eichen in der Wüste" wachsen. Man erkennt, wieviel in Mozarts Schöpfungen „Zeitgut" gewesen ist. Der Beifall, den das Werk fand, war außerordentlich stark. Man darf annehmen, daß es in szenischer Aufführung noch ungleich mehr wirkt.

Aus dieser Zeit feinsinniger höfischer Kultur führte die öffentliche Sitzung des Instituts im großen Saale des Musikgebäudes wieder weit ins Mittelalter zurück. Prof. Dr. Friedrich Ludwig-Göttingen sprach über frühmittelalterliche Musik. Er betonte, daß wir zwar eine stattliche Anzahl von musiktheoretischen Werken aus jener Zeit kennen, daß aber die Entwicklungsgeschichte der eigentlichen praktischen Musikübung jener Jahrhunderte noch sehr im Dunkeln liegt. Er gab dann eine eingehende Schilderung der Entwicklung der Mehrstimmigkeit aus dem einstimmigen gregorianischen Choral. Die Bedeutung der Sängerschule an Notre-Dame in Paris wurde dabei besonders unterstrichen. Ihre beiden Meister Leonin und Perotin möchte Ludwig zu den größten aller Zeiten gerechnet wissen. Wie weit man ihm darin folgen kann, wird erst nach der Bekanntschaft mit den Werken dieser Meister zu entscheiden sein.

Im Palais der Fürstinmutter versammelte der Fürst am letzten Tage der Stiftungsfeier alle Teilnehmer zu einem gemeinschaftlichen Essen, dem ein Hauskonzert vorausging. Unter Leitung von Prof. Schering (Halle) kam ein Septett von Johann Christoph Friedrich Bach (dem in Bückeburg wirkenden Sohn Johann Sebastians) und ein Satz der Kammersinfonie von Wolf-Ferrari zur Aufführung. Aufmerksamkeit erregten ferner ein Trio Adolf Sandbergers und Lieder von Emil Mattiessen. Nach Tisch lernte man auch die Fürstin als eine weit über den Durchschnitt begabte Sängerin kennen. Sie brachte, gemeinsam mit der Gattin des Komponisten, Duette von Carl August Rau zur Erstaufführung, die eine wertvolle Bereicherung der nicht sehr zahlreichen Duettliteratur darstellen. Einige Klaviervorträge Walter Giesekings, moderner Klaviermusik gewidmet, ergänzten das Programm aufs glücklichste.

Das Tonkünstlerfest in Nürnberg

Von

Alfred Einstein, München

Die 51. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Nürnberg (13.—18. Juni) liegt hinter mir wie ein böser Traum, erhellt nur durch ein paar lichtere Augenblicke ... Nicht hinter mir allein: es wird keinen der einigermaßen kritischeren Teilnehmer aus Nord, Süd, Ost oder West, zur Rechten oder zur Linken geben, dessen Gemüt durch den Verlauf des Festes nicht mehr oder weniger belastet oder gereizt worden wäre. Die Mißstimmung hat sich denn auch, noch vor dem letzten Konzertabend, in der Hauptversammlung über den Häuptern des unglücklichen Musikausschusses entladen, der demgemäß seine Verantwortung statt wie bisher auf vier in Zukunft auf sechs Schultern tragen wird: — entladen im allgemeinen sehr zu Unrecht; denn jener böse Traum war doch nur die lastendere Abkürzung, die „Verschärfung" des längeren Albdruckes, den von einem höheren Standpunkt aus die Überschau über die Novitäten eines Konzertwinters zu verursachen pflegt. Die Aufgabe des Musikausschusses ist erschwert oder erleichtert durch den Ausfall der musikalischen Jahresernte; sie scheint diesmal nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ zurückgeblieben zu sein. Die schöpferisch „Prominenten" haben es so ziemlich aufgegeben, ihre neuesten Werke von Gewicht den Unvorhergesehenheiten eines Tonkünstlerfestes zu überliefern, trotzdem es doch ein Ehrenpunkt gerade für sie sein sollte, durch Uraufführungen ihrer Werke diese Feste zu Ereignissen von weittragender Bedeutung zu machen, wenn sie es schon nicht mehr „nötig haben". Aber auch bei den Jungen und Jüngsten scheint man sich zurückgehalten zu haben: ich wüßte ein paar Dutzend deutscher Komponistennamen, von denen Werke vor den aufgeführten den Vorzug hätten finden müssen. Zugegeben: die Auswahl war begrenzt, man hatte nicht die Möglichkeit zu sieben, man mußte weitherzig sein, wenn man schon die normale Zahl von drei Orchester- und zwei Kammermusikkonzerten füllen wollte; zugegeben auch, daß Fehler gemacht wurden. Unbedingt ein solcher Fehler war die Wahl und Aufführung der einzigen Festoper (die andere, Robert Hegers „Fest zu Hadersley" fiel leider dem Generalstreik zum Opfer): Max Wolffs Dreiakter, genauer: Oper in zwei Aufzügen und einem Zwischenspiel „Frau Berthes Vespergang" — der Stoff aus Vollmoellers „Gräfin von Armagnac" sehr bekannt, das Textbuch nicht ohne Wirksamkeit und theatralischen Instinkt, namentlich im Zwischenspiel, wo den Komponisten die Gleichzeitigkeit einer liturgischen Feier in der Kirche und eines Liebes- und Intrigenspiels gereizt hat; die Musik aber in der sinnlosen Bewegtheit von Deklamation und Orchester von beinahe grauenhafter Leere und Bedeutungslosigkeit. Aber selbst wenn die Musik beseelt, befeuert, gut wäre, ginge uns diese Art konventioneller Opernmache, die im besten Fall gangbare Ware schafft, nichts mehr an. Wenn es schon nicht gelingt, ein gutes, ja sehr gutes Opernwerk ausfindig zu machen, so müßte ein Tonkünstlerfest wenigstens ein problematisches vor einem Forum von Kennern und Liebhabern zur Diskussion stellen. Werke wie die drei Einakter von Paul Hindemith, deren zwei jüngst in Stuttgart einem Intendanten, Spielleiter und Generalmusikdirektor beinahe Kopf und Kragen gekostet hätten, wären im Notfall das Richtige gewesen. Gerade dem Opernkomponisten zu helfen, wäre eine der dringendsten Aufgaben des Allgemeinen Deutschen Musikvereins; er ist derjenige, der heute am schwersten, viel schwerer als der Sinfoniker und Chorkomponist zu Wort zu kommen ringt.

Die Krise alles Musikmachens unserer Tage ist in den fünf Orchester-, Chor- und Kammerkonzerten offenbar geworden, die eine zu jeder früheren Zeit unmögliche Uneinheitlichkeit des Schaffens dokumentiert, eine Uneinheitlichkeit, die beinahe Chaos ist und aus der zunächst die Geburt eines Sterns sehr fraglich erscheint. Man hat schon seit Jahren, von Jahr zu Jahr, die Daseinsberechtigung der Tonkünstlerfeste des Musikvereins immer stärker in Zweifel gezogen, nicht

ganz mit Unrecht. Heute wird er, vielleicht gegen den Willen mancher seiner Mitglieder, durch einen Paragraphen seiner Statuten wieder zur „Aktualität" gezwungen: durch die berühmte Formulierung des Zweckes des Vereins „das deutsche Musikleben im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung zu pflegen und zu fördern". Die vielbefehdete und in der Tat vieldeutige Formel hatte ihren bestimmten Sinn zu Zeiten des Kampfes um Wagner und Liszt; sie verlor ihn und wurde bequem in jener nachwagnerischen Periode, wo der „Fortschritt" ach! so billig geworden war; sie hat ihn heute, da der Kampf, geschürt keineswegs durch reine künstlerische Flammen, zwischen links und rechts, zwischen alt und neu, aufs neue entbrannt ist, einigermaßen wiedergewonnen. Auch auf dem künstlerischen Gebiet, nicht mehr bloß auf dem immer mehr in den Vordergrund dringenden sozial-musikpolitischen, beginnen die Tonkünstler-Versammlungen sich wieder über den Höhenspiegel reiner Fachangelegenheit zu erheben. Es gibt wieder „Parteien", und es zeigt sich, daß, ähnlich und schlimmer als im politischen Leben, die blinde Parteinahme verdummt. Die Gleichung ist leider nicht so einfach, wie alt = positiv, aufbauend, deutsch, schöpferisch; und neu = negativ, destruktiv, international, impotent, oder umgekehrt. Es gab in der Hauptversammlung ein paar so primitive Mathematiker auf beiden Seiten. Aber: der Wert eines Kunstwerkes ist von seiner „Richtung" vollkommen unabhängig; es gibt potente und impotente Musik in allen Lagern; potente bei den Anhängern der Quartenakkorde und der Atonalität, impotente bei den treuesten Verfechtern von Dur und Moll. Das, was von deutscher Musik aus den nunmehr 60 Jahren seit dem Bestehen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins geblieben ist, hat mit Richtung nichts zu tun; Brahms, der „Unfortschrittliche", Ungeförderte, kann sich in der festen Burg seiner historischen Stellung immerhin noch eine Zeitlang verteidigen; und was hat schließlich das Beste von Bruckner — von dem, ein ewiges Versäumnis, nie ein Werk auf einem Tonkünstlerfeste zur ersten Aufführung kam —, auch das Beste von Reger, Mahler, Strauß mit dem „Fortschritt" zu tun! Echte Musik fragt nichts nach alt oder neu, sie ist beides zugleich.

Es fragt sich, ob echte Musik auf dem Tonkünstlerfest erklungen ist, ob wir echte Musik überhaupt noch machen können. Wir stehen „zwischen den Zeiten" und haben es schwer; wir müssen schon zufrieden sein, wenn uns für diesen Zustand bezeichnende Musik vorgeführt wird. Aber ein guter Teil der Werke dieses Tonkünstlerfestes war von vornherein tote Musik; dahin gehört, trotz Länge und dynamischen und kontrapunktischen Aufwands, die a moll-Sinfonie op. 31 von Otto Taubmann; dahin gehört auch das „sinfonische Märchen nach Strindbergs Traumspiel ‚Schwanenweiß'" op. 27 von Heinrich Sthamer, Programmusik ältester und widerlegtester Art — nur daß heute Strindberg herhalten muß, wo einst Geibel oder Nietzsche —, unplastisch, äußerlich, leider auch rein musikalisch ohne tiefere Eigenart. Die c moll-Sinfonie von Wilhelm Petersen hat wenigstens die Ehrlichkeit und Wahrheit ihres Pathos für sich, und zum mindesten ihr erster Satz ist auch formal gekonnt, während die beiden andern Sätze stark auseinanderfallen; man muß abwarten, wie Petersen standhält, wenn ihm die pathetische, irgendwie aus Brucknerschem Holz geschnittene Stütze fehlt. Die erfreulicheren Instrumentalwerke waren die prätensionsloseren — eine „Ouvertüre zu einem heiteren Spiel" op. 5 des Schreker-Schülers Josef Rosenstock, eine moderne Normalkomposition für viel zu großes und schweres Orchester, aber immerhin voll wirklichen rhythmischen und thematischen Lebens. Als Protest gegen unfruchtbares Pathos ist auch das Rondo in A dur für kleines Orchester von Heinz Pringsheim aufzufassen, halb scherzoso, halb amourös, eine liebenswürdige und hübsche, aber nicht notwendige thematische Studie. Das, was Pringsheim dunkel vorgeschwebt haben mag, das hat — und wir kommen damit zur Kammermusik — Heinrich K. Schmid erreicht mit seinem Bläser-Quintett op. 28. Es paßte gar nicht in den Riesenraum des Kulturvereins-Saales, es paßte auch nicht in den Rahmen des Tonkünstlerfestes, aber es wirkte in diesem falschen Rahmen doch wohltätig und maßgebend als ein Dokument von Menschlichkeit, als ein Ausdruck des Unpathetischen und Humorvollen — vielleicht der einzigen Form, in der wir uns noch äußern dürfen —, als eine Arbeit

reifen und vollen Musikertums. Das aufreizende Gegenstück zu ihm bildete das Streichquartett des jetzt 21jährigen Ernst Krenek, eine „unmenschliche" Musik, durchaus auf dem chromatischen Experiment rhapsodisch aufgebaut, namentlich in den raschen Teilen voll primitiver rhythmischer Elemente, für mich in vielen Stücken willkürlich oder unkontrollierbar, weil sich mit seinen Mitteln noch keine formalen oder Gefühlswerte verbinden. Und doch ist das Werk namentlich in den langsamen Abschnitten von zwingendem, fesselndem Ausdruck, von echter, echt vierstimmiger kammermusikalischer Faktur, die Arbeit eines Musikertemperaments, die auf einem Fest der Tonkünstler nicht Widerspruch, sondern Ermunterung verdient hätte. Die übrigen Kammermusikwerke sind als durchaus achtbare Leistungen kurz zu werten: eine vortrefflich gemachte, an Brahms geschulte Sonate für Klavier und Violoncell op. 1 von Otto Straub, ein Streichquartett amoll von Fritz Brandt, natürlich und fließend musiziert, ein gutes Schulstück mit ein paar persönlichen Zügen. Auf einer Stufe herzlich gleichgültiger Meisterschaft stand, um das Werk hier einzureihen, die chromatische Fantasie und Fuge für Orgel des lange in Amerika ansässigen Westfalen Wilhelm Middelschulte.

Wir wenden uns zum Vokalen, das in jeder Art: A cappella-Gesang, Klavier- und Orchesterlied, großes Chorwerk, auf dem Fest vertreten war. Über Erwin Lendvais drei Gesänge für Männerchor und Baritonsolo aus op. 26, „Flamme", getraue ich mich kaum zu urteilen: die Stücke sind aus einem Zyklus gerissen, in dem sie offenbar lauter musikalische Wellentäler bedeuten, sie sind gute und gefühlte Chormusik eines feinen Kenners alter A cappella-Chorwirkungen, aber sie sind kein unmittelbarer aktiver Ausdruck der herrlichen Verse Karl Brögers. Gute Durchschnittslyrik sind die Gesänge von Hermann Lorenzen und Max Trapp, jene etwas weichlicheren und sensitiven Charakters, diese von vollerem und reicherem Ton, darunter ein verfehltes, weil viel zu ernsthaft angepacktes Brettellied von Wedekind. Das lyrische Enfant terrible war diesmal Karl Salomon mit einem Zyklus von Michelangelo-Liedern für Bariton und Orchester, in denen der „Expressionismus", der Wille zum Unmittelbaren in nackten Naturalismus umschlägt: aus dem „Geistigen" gewollt, aus gröblicher Phantasie gestaltet.

Bleiben die beiden Chorwerke, Chorwerke zufällig zweier Münchener. Max Ettingers „Weisheit des Orients" nimmt, vermutlich ohne etwas von der sehr erfolgreichen Vorgängerschaft Granville Bantocks zu ahnen, eine Reihe der Vierzeiler von Omar Chajjam zum Vorwurf, des östlichen Gottfried Keller, der aus dem Gefühl der Vergänglichkeit die Wärme des Lebens und die Freiheit des Geistes zieht — ein schöner Vorwurf, den Ettinger vielleicht in der bescheidenen Form eines Liederspiels glücklich behandelt hätte, für dessen Gestaltung als großes Chorwerk ihm aber die volle Kraft der Phantasie, der melodischen Eigenart und Energie fehlt; die einzelnen Vierzeiler stehen in zu ermüdender Gleichförmigkeit, ohne innere Steigerung nebeneinander. Ein Werk einigen Trostes war einzig der „69. Psalm" von Heinrich Kaminski. Das Werk ist wohl „Bachisch", es hat ganz die Form einer Bachschen Choralbearbeitung; es ist im Technischen, in der Führung und im Verhältnis von Chor und Orchester nicht ganz ohne Einwand und Mühsamkeit; dennoch ist es frei von allem Archaisieren, ein Zeugnis unmittelbarsten und intensivsten seelischen Ausdrucks, persönlicher musikalischer Kraft, in seinen beiden gegensätzlichen Teilen von einer Lauterkeit und Innigkeit, die die Frage nach seiner Herkunft und Richtung als belanglos erscheinen läßt.

Unrecht wäre es, der Nürnberger Musik zu vergessen, die man den Gästen bot: eines üppigen und doch philiströsen Kammerwerks von Karl Rorich, liebenswürdiger Lieder von Konstantin Brunck und vor allem eines höchst frischen talentvollen Streichquartetts von Karl Winkler. Von den am Fest mitwirkenden Künstlern kann ich nur Robert Heger, der Übermenschliches leistete, den ausgezeichneten Leipziger Organisten Günther Ramin, das treffliche Nürnberger Streichquartett und das erstaunliche Lambinonquartett namhaft machen; es ist unmöglich, in einem kurzen Gesamtbericht Lob und Tadel gerecht zu verteilen.

Von den kulturpolitischen Ereignissen anläßlich der Tonkünstler-Versammlung hinterließ einen ganz reinen und erfreulichen Eindruck die Eröffnung der Volksbücherei für Musik in den

Räumen des Nürnberger Städtischen Konservatoriums; die 23. derartige Gründung, die dem unermüdlichen Idealismus von Paul Marsop zu verdanken ist. In der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stand im Mittelpunkt des Interesses die Frage der Kulturabgabe. Sie wird wohl auch noch in diesen Blättern zum Gegenstand der Diskussion werden; ich möchte für heute nur ganz kurz und objektiv die in vielem sehr problematischen, mit Fußangeln reichlich versehenen Ausführungen Friedrich Röschs wiedergeben, die ihren Widerhall in einer fast einstimmig angenommenen, von Paul Marsop formulierten Resolution fanden. Rösch betonte die Unterscheidung zwischen der Notlage der Künstler und der Notlage der Kunst. Beide griffen ineinander; doch sei die Aufgabe der Reichskulturabgabe in erster Linie Beseitigung der Notlage der Kunst. Nur ein kleiner Teil ihres Erträgnisses solle der Linderung sozialer Not direkt zugeführt werden; der größere diene allgemeinen Kulturzwecken: dem Druck und der Aufführung der Werke der jungen Generation, der Beihilfe an ernste Konzertinstitute; man wolle den Verlegern nicht etwa die Initiative abnehmen, sondern durch Abkauf von Auflagen nur ihren Drang, gute und ernsthafte Kunst zu verlegen, fördern; an die Vereine solle Aufführungsmaterial zu billigeren Preisen geliefert werden. Wegen der drohenden Komplizierung des Apparats müsse die Kulturabgabe die freien wie die nicht freien Werke gleichmäßig erfassen. Die Verteilung des Erträgnisses müsse durch die Autorenverbände — Genossenschaft der Tonsetzer, Reichswirtschaftsverband bildender Künstler, Schutzverband deutscher Schriftsteller — unter Kontrolle des Staates und der Öffentlichkeit erfolgen. Eine Belastung des Konsumenten sei nicht unbedingt notwendig; eine Staffelung der Lustbarkeitssteuer gebe für eine gerechte Verteilung der Lasten die beste Handhabe.

Bücherschau

Alberani, G. B. Metodo prattico di lettura e divisione musicale. Introduzione. Bologna 1920, F. Bongiovanni. 4 L.

Aleſſi (D'), G. Il motu proprio sulla musica sacra di S.S. papa Pio X., con note illustrative. 8°. Vedelago-Treviso 1920, Tip. della Società. 2 L.

Baccarani, G. L. Il 1° centenario del „Barbiere di Siviglia". 16°. Rom 1916, Soc. Tipogr.

Bas, Giulio. Metodo di Accompagnamento al canto gregoriano e di composizione negli otto modi, con un' appendice sulla Risposta nella Fuga. Turin 1920, S. T. E. N.

Bernetti, F. Arte e Italia. In occasione del centenario del „Barbiere" rossiniano ed in occasione del centenario della nascita di Paolo Giacometti. Conferenza. 8°. Fermo 1917, Stab. Coop. Tipogr.

Bernetti, F. Giuseppe Verdi nell' arte e nello spirito del risorgimento italiano. 8°. Fermo 1916, Stab. Coop. Tipogr.

Bernardi, G. G. Armonia. Con prefazione di M. E. Bossi. 4ª ediz. 24°. Mailand 1919, Hoepli. 7.50 L.

Boch, E. Nuovo compendio del Sistema interzato della musica. Rom 1917, Adriani.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di storia della musica. 5ª ediz. rifatta. 16°, 244 S. Livorno 1918, R. Giusti. 2.70 L.

Bonaventura, A. Manuale di storia della musica. 6ª ediz. 16°. Livorno 1920, Giusti. 4.50 L.

Bonaventura, Arnaldo. Elementi di estetica musicale. 2ª ediz. riveduta. 16°. Livorno 1918, R. Giusti. 0.90 L.

Bonaventura, Arnaldo. La figura e l'arte di Giuseppe Verdi. 16°. Livorno 1919, Ed. Giusti. 0.90 L.

Bonaventura, Arnaldo. Storia e lettera-

Anm. Auch für die vorliegende italienische Bibliographie müssen wir um einige Nachsicht ersuchen; größere Genauigkeit war auf Grund unserer Quellen nicht zu erreichen.

tura del pianoforte. 16°. Livorno 1918, R. Giusti. 1.40 L.

Brunelli, Bruno. I teatri di Padova dalle origini alla fine del sec. XIX. 8°, VIII u. 546 S. mit 13 Tafeln. Padua 1921, A. Draghi.

Cametti, Alberto. La musica teatrale a Roma cento anni fa („La Cenerentola" di G. Rossini). 8°. Rom 1917.

Cappotelli, A. Per la musica d' Italia: Giacomo Puccini nella critica del Torrefranca. 16°. Orvieto 1919, tip. Operaia. 1 L.

Capra, Marcello. Psico-Fisiologia del pianoforte. Tobia Matthay. Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne. Turin 1920, S. T. E. N.

Capua a Giuseppe Martucci. Santa Maria Capua Vetere 1915, F. Umili.

Casella, A. Conferenza tenuta per invito dell' Unione intellettuale franco-italiana a Parigi il 7 febbraio 1918 (sulla situazione musicale dell' Italia moderna). Bologna 1919, Pizzi e C.

Cenciarini, F. L' Europa musicale contemporanea. 16°. Rom 1915, Casa Editrice Musica. 0.75 L

Cerquetti, G. Una mostruosità artistica del teatro melodrammatico nel XVII e XVIII secolo. 8°. Terni, Tip. L' Economica.

Cesari, Gaetano. Giorgio Giulini musicista. Contributo alla storia della Sinfonia in Milano. Mailand 1916, St. Stucchi, Ceretti & C.

Cesi, S., und E. Marciano. Prontuario di Musica. Mailand 1918, Ricordi.

Clausetti, C. „Il Crepuscolo degli Dei". Notizie e documenti. Mailand [1914], Ricordi.

Cogo, G. Da „Cavalleria rusticana" a „Parisina". 16°. Mailand 1915, Libr. Editr. Milanese. 2 L.

Colocci, A. Discorso per i festeggiamenti a G. B. Pergolese in Pozzuoli. 8°. Città di Castello 1915, S. Lapi.

Damerini, A. L' origine e lo svolgimento della sinfonia: due lezioni. 8°, Pistoia 1920, Pagnini.

Depanis, Giuseppe. I Concerti popolari e il Teatro Regio di Torino. Volume I e II. Turin 1914/15, S. T. E. N. Je 3.50 L.

Donà, G. L' arte della cromofonia, ovvero dell' armonia combinata di suoni e colori. 16°. Mailand 1920, Soc. giovani autori 2 L.

Echi della Commemorazione rossiniana. 8°. Pesaro 1916, Tip. Federici.

Fano, G. A. Nella vita del ritmo. Neapel 1916, R. Ricciardi.

Fara, Giulio. Il pifaro y tamborillo in Sardegna. Cagliari 1917, Soc. Tip. Sarda.

Fara, G. Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna. Cagliari 1916, Società Tipografica Sarda.

Fara, G. Genio e ingegno musicale — Gioachino Rossini. 16°. Turin 1915, Fr. Bocca. 2.50 L.

Fausti, L. La cappella musicale del Duomo di Spoleto. Perugia 1916, Unione Tip. Cooperativa.

Felini, R. Il direttore del coro. Turin 1920, S. T. E. N.

Fondi, R. Ildebrando Pizzetti e il dramma musicale italiano di oggi. 16°. Rom 1919, Bibl. dell' „Orfeo". 3 L.

Felini, R. I classici antichi e la loro esecuzione. 16°. Turin 1915, M. Capra. 2.50 L.

Fracassini, G. Mattia Battistini: profilo artistico. 16°. Mailand 1915, E. Barbini. 5 L.

Frontali, F. Per l' arte musicale della latinità. 8°. Bologna 1915, Tip. Azzoguidi.

Fusignano ad Arcangelo Corelli nel secondo centenario della morte. Edito a cura di C. Piancastelli. 4°. Bologna 1915, Stabilimento Poligrafico Emiliano.

Gatti, G. M. Figure di musicisti francesi. — 1915, Biblioteca „La riforma musicale".

Gatti, G. M. Giorgio Bizet. (I grandi musicisti.) Turin 1914, „La riforma musicale".

Gabrielli, A. L' arte musicale in Velletri. Maria Rosa Coccia, musicista insigne. 8°. Velletri 1915, P. Stracca.

Giacobini, M. La musica ed il momento attuale. Conferenza. 8°. Rom 1917, Tip. dell' Unione Editrice. 1.50 L.

Ippoliti, G. Dalle Sequenze alle Laudi. Osimo 1917, Tipografia di Campocavallo.

Laudani, A. Studio complementare per la Scuola dell' Organo. Palermo 1919, Scuola Tip. „Boccone del Povero".

Leoni, S. L' arte pianistica in Martucci, Brahms, Grieg, Novák, Debussy. 16°. Padua 1915, ed. Cerutan. 2.50 L.

Litala, de, L. Il leone di Bonn: appunti su Beethoven. 16°. Neapel, G. de Alteriis. 1.50 L.

Magrini, Giuseppe. Manuale di Musica. 2ª ediz. Mailand 1916, U. Hoepli.

Magrini, G. Il canto: arte e tecnica. 2ª ediz. riveduta e corretta. 24°. Mailand 1918, Hoepli. 3.50 L.

Malipiero, G. F. L' orchestra. 16°. Bologna 1920, N. Zanichelli. 2.60 L.

Mantovani, T. Cristoforo Gluck. („Profili" N. 38). 16°. Genua 1919, F. F. Formiggini. 1 L.

Marzi de, G. M. Giuseppe Verdi. Conferenza. 8°. Ascoli Piceno 1915, Tipogr. Ascolana.

Matthay, T. La rotazione del avambraccio al Pianoforte. Turin 1920, S. T. E. N. 5 L.

Mattioli, E. Riccardo Wagner. Conferenza. 4ª ediz. 8°. Perugia 1915, Unione Tipogr. Cooperativa.

Monaldi, G. Le opere di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala (1839—1893). 16°. 143 S. Mailand 1915, Ricordi. 2 L.

Monaldi, G. Cantanti evirati celebri del teatro italiano. 16°. Rom 1920, Casa ed. Ausonia. 3.50 L.

Morini, Nestore. La Banda municipale di Bologna (1856—1917). Bologna 1918, Ediz. di „La Vita Cittadina".

Montanelli, Archimede. Organo, organari ed organisti. Forlì 1920, Stab. tip. Valbonesi.

Nacalumi, G. D. Lezioni di teoria estetica, interpretazione musicale. Fasc. I. 8°. Turin 1921, tip. E. Solza. 4 L.

Natale, G. M. L'Anima della Musica. Prolusione al Corso di Canto Corale nella R. Scuola Normale Femminile di Benevento. Palermo 1914, Officina Tipo-litogr. Anonima Affissione.

Nascimbeni, G. Riccardo Wagner. 16°. Genua 1915, Formiggini. 1 L.

Neretti, L. L'insegnamento del canto corale nelle scuole elementari d' Italia. Mailand 1915, Albrighi e Segati.

Neretti, L. Divagazioni storico-estetico musicali. 8°. Florenz 1915, R. Bemporad. 1.50 L.

Neretti, L. I due inni patriottici di G. Rossini. Florenz 1918, M. Mozzon.

Nietzsche, Federico contro Wagner. Neapel 1915, R. Ricciardi.

Oddone-Manera, M. A. Riccardo Wagner. Conferenza. 8°. Turin 1915, G. B. Paravia.

Ott, K. La melodie ambrosiane studiate specialmente in rapporto alla gregoriana. Versione italiana di F. Daguino. 8°. Rom 1915, Desclée & C.

Pannain, Guido. Svolgimento e carattere della musica nazionale. — I. Medio Evo ed Ars Nova. Conferenza tenuta all' Associazione „Alessandro Scarlatti" in Napoli. 8°, 25 S. Neapel 1920, a cura dell' Ass. „Aless. Scarlatti".

Parrini, R. Della opportunità e del modo di diffondere la cultura musicale nelle università popolari e istituzioni congeneri. 16°. Florenz 1915, Tipogr. G. Ramella.

Pavan, G. Teatri musicali veneziani. Il Teatro S. Benedetto (ora Rossini). Catalogo cronologico degli spettacoli (1755—1900), con prefaz. del Dr. Cesare Musatti. 8°, 78 S. Venedig 1917, Tip. V. Callegari. (S.-A. aus L'Ateneo Veneto, 39. Jahrg. 1916.)

Pedron, E. Armonie d'eccezione. Saggio di studii teorico-pratici sulla moderna armonia. Mailand (1920), Ricordi.

Pignatelli, F. Musicisti nelle loro opere. 8°, 44 S. Neapel 1917, R. Tip. Prete.

Pizzetti, Ildebrando. La musica di V. Bellini. 8°. Florenz 1916, Libr. „La Voce". 2 L.

Pizzetti, Ildebrando. Musicisti contemporanei. Saggi critici. Mailand 1914, Treves.

Pratella, F. Balilla. Evoluzioni della musica dal 1910 al 1917. Vol. I: Valorizzazioni. Vol. II. 32°. Mailand 1918, Istit. Edit. Italiano.

Pratella, B. F. Musica italiana: per una cultura della sensibilità musicale italiana. 16°. Bologna 1915, F. Bongiovanni. 2 L.

Pratella, F. Balilla. Cronache e critiche. Bologna 1919, Pizzi e C.

Radiciotti, Giuseppe. Gioacchino Rossini (N. 37 dei „Profili"). Genua 1914, A. F. Formiggini. 1 L.

Rensis, R. de. Ercole Bernabei. Contributo alla storia musicale italiana del seicento, con un ritratto e un autografo inediti. Pubblicato a cura del Comune di Caprarola. 8°, 32 S. Rom 1920, tip. Sociale.

Rensis, R. de. Musica italiana in Francia. La riforma intitolata a Gluck. Rom 1916, Casa Editrice „Musica".

Rensis, R. de Rivendicazioni musicali. Rom 1917, Casa editrice „Musica". 1.75 L.

Ricci, Corrado. Arrigo Boito. Mailand 1919, ed. Treves.

Ricci, B. „La Battaglia". Balletto del secolo XVII, descritto da un anonimo e rimesso in luce da un codice manoscritto. 8°. Florenz 1918, Galletti e Cocci.

Ricci, B. La tecnica del canto in rapporto con la pratica antica e la teoria moderna. 16°. Livorno 1920, Giusti. 3.60 L.

Ricci, B. Il pianista. Mailand 1916, H. Hoepli.

Ricci, B. L' orchestrazione. Mailand 1919, U. Hoepli. 15 L.

Rossi, M. Enrico, u. Giovanni Tebaldini. Storia dell' organo. Mailand 1920, G. Casisch.

Rossi, M. Cento anni di storia del teatro di Lugo. La patria di Rossini. 16°. Lugo 1916, Ferretti & C. 2.25 L.

Rossini, G. Una lettera inedita (26. Dic. 1850) alla Marchesa Martellini, pubblicata da Gino Donegani (per nozze). 8°. Florenz 1918, Tip. E. Ariani.

Roncaglia, G. Giuseppe Verdi. Neapel 1914, F. Perrella.

Russolo, L. L'arte dei rumori. 8°. Mailand [1917], Edizioni futuristiche di „Poesia". 2 L.

Salaghi, S. S. Notazione fisiologica delle armonie (Per la fisiologia dell' organo uditivo. — Contributo musicale). Bologna 1917, Gamberini e Parmeggiani.

Salaghi, S. S. Le armonie nella musica moderna. Per la Fisiologia dell' organo uditivo; II^do contributo musicale. Bologna 1917, Tip. Gamberini e Parmeggiani.

Salaghi, S. Nuovo sonometro per lo studio di fenomeni acustici. Mailand 1914, Vallardi.

Sangiorgio, D. C. Regolamento Generale Internazionale per la costruzione degli organi. Con prefazione di Dino Sincero. Bronte [1914], Stab. Tip. Sociale.

Saviotti, A. Una rappresentazione allegorica in Urbino nel 1474. (S.-A. aus den Atti e Mem. della R. Accad. Petrarca in Arezzo, Nuova Serie, I). Arezzo 1920, T. Zelli.

Setaccioli, G. Il contenuto musicale di „Gianni Schicchi" di G. Puccini con la esposizione e la illustrazione dei motivi tematici. 16°. Rom 1920, Fratelli De Sanctis. 3 L.

Squarzoni, Fr. Il flauto. Cenno storico. Ferrara 1917, Bresciani.

Torrefranca, F. Problemi del dopo-guerra musicale. Estratto da „La critica musicale" anno I, fasc. 3° e segg. Florenz 1918.

Torri, Luigi. La costruzione ed i costruttori degli istromenti ad arco. Bibliografia Liutistica storico-tecnica. 2ª edizione commentata e messa in corrente. 8°, Padua (1920), G. Zambon. 7.50 L.

Trebbi, Oreste. Le grandi esecuzioni musicali a Bologna. Il Mefistofele di Arrigo Boito. Bologna 1918, Tip. Mareggiani.

Trebbi, O. Le grandi esecuzioni musicali di Bologna: lo „Stabat Mater" di Ros-

sini. 4°. Bologna 1918, Coop. Tip. Mareggiani. 0.50 L.

Untersteiner, Alfredo. Storia della musica. 4ª edizione. 24°. Mailand 1915, U. Hoepli. 4.50 L.

Vatielli, Francesco. Rossini a Bologna. Estr. dall' „Archiginnasio" 1917/1918. Bologna 1918, Coop. tip. Azzoguidi.

Vatielli, Francesco. Lettere di musicisti brevemente illustrate. Pesaro 1917, G. Federici. (S.-A. aus „Cronaca musicale" 1916/17).

Vatielli, F. Concerto di musiche cinquecentesche; programma. 8°. Bologna 1920, Tip. Mareggiani. 1 L.

Pianista (Il). Pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori riguardanti lo studio del pianoforte. 24°. Mailand 1915, U. Hoepli. 2.50 L.

Wagner, Riccardo. L' opera e la missione della mia vita. Traduzione di G. Petrucci. 16°. Rom 1915, M. Carra. 2 L.

Wiel, Taddeo. Francesco Cavalli (1602—1676) e la sua musica scenica. Estratto dal „Nuovo Archivio Veneto", Nuova Serie, vol. XXVIII. 8°, 49 S. Venedig 1914, C. Ferrari.

Wronski, T., e V. Vitone. Il cantante e la sua arte. Voce. Mimica. Truccatura. Mailand 1920, U. Hoepli.

Anglès, Higini. Catàlec dels Manuscrits Musicals de la Collecció Pedrell. Barcelona 1920.

Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. v. Max Seiffert, Johannes Wolf, Max Schneider. Dritter Jahrgang, 2. Heft. April 1920.

Inhalt: W. Kahl, Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810 (Schluß). — Max Seiffert, Seb. Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720. — Curt Sachs, Das neue Wiener Instrumenten-Museum. — Michael Praetorius, Orgelkompositionen [hrsg. von W. Gurlitt]. — E. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts. — Erich Steinhard, Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit. — Wilh. Stahl, Zur Biographie J. A. Reinkens. — Charlotte Spitz, Die Entwicklung des stilo recitativo. — Neuerscheinungen und Besprechungen.

Berlioz, Hektor. Literarische Werke. 1. Gesamtausgabe. Band 10. Große Instrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. 3. unveränderte Aufl. Hrsg. von Felix Weingartner. gr. 8°, XIV, 307 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Brahms-Fest, Viertes, zu Wiesbaden, 6. bis 9. Juni 1921. Programmbuch, hrsg. v. d. Deutschen Brahms-Gesellschaft. 8°, 64 S. m. 1 Bildnis u. ein. Faks.

[Enthält u. a. einen fesselnden Artikel von Max Kalbeck (†), „Noch einmal ‚Brahms in Wiesbaden'" (Mit ungedruckten Dokumenten), eine kommentierte Wiedergabe eines Brahms betreffenden, von Laura v. Beckerath im Sommer 1883 geführten Diariums; außerdem eine wertvolle Einführung in die während des Festes gesungenen Lieder von Brahms von Max Friedlaender.]

Bülow, Hans von B.'s Leben, dargestellt aus seinen Briefen. Von Marie v. Bülow. 2. Aufl. [der Volksausgabe von H. v. Bülows Ausgewählten Briefen]. 8°, XXI u. 600 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Eberhardt, Siegfried. Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes virtuoser Sicherheit. Buchschmuck u. Illustr. v. Ernst Huxdorf. gr. 8°, 47 S. Berlin 1921, Adolph Fürstner. 20 *M*.

Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek. Dem scheidenden Generaldirektor Exz. A. v. Harnack überreicht von den wissenschaftlichen Beamten der Preußischen Staatsbibliothek 1921.

[Darin: Beiträge von Joh. Wolf; Wilhelm Altmann (Die Entwicklung der Musikabteilung). — Hermann Springer (Neue Materialien zur italienischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts).]

Golz, Bruno. Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal". (Deutscher Geist. 4. = Schriften der Fichte-Gesellschaft.) kl. 8°, 46 S. Leipzig 1921, A. Voigtländer. 4 *M*.

Groschwitz, Gustav. Die Bedeutung der Musik auf der Messe. Ein anregender Bei-

trag zur Entwicklung des Musiklebens durch die Messe. kl. 8°, 24 S. Leipzig 1921, W. Hartung. 1 *M*.

Hagemann, Carl. Der Mime. Schauspiel- u. Opernkunst. 6. Aufl. 8°, 437 S. Berlin 1921, Schuster & Loeffler. 30 *M*.

Heinitz, Wilhelm. Das Grammophon im Dienste der musikwissenschaftlichen Demonstration. (Mitteilung aus dem Phonogrammarchiv des Phonetischen Laboratoriums des Seminars f. afrikanische u. Südseesprachen, Universität Hamburg.) „Vox" 1920, Heft 5/6, S. 141—145.

Heinze, Leopold. Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neubearb. v. Wilhelm Osburg. 29. Aufl. 8°, VI u. 75 S. Berlin 1921, H. Handel. 5 *M*.

Heuß, Alfred. Beethoven. Eine Charakteristik. (Deutscher Geist. 3 = Schriften der Fichte-Gesellschaft.) kl. 8°, 51 S. Leipzig 1921, R. Voigtländer. 4 *M*.

Höckner, Hilmar. Musikalische Arbeitsgemeinschaften. Ein Appell an die Freunde edler Musik. (Musikalische Kultur, H. 1.) gr. 8°, 16 S. Wolfenbüttel 1921, J. Zwißler. 4 *M*.

La Mara. Georg Friedrich Händel. Neubearb. aus: Musik. Studienköpfe. 6. u. 7. Aufl. 8°, 72 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Lach, Robert. Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrh. (Museion. Veröffentlichungen aus d. Wiener Hofbibliothek). 4°, 72 S. Wien 1920, Ed. Strache.

Lyser, Johann Peter. Verzaubertes Rokoko. Mozartgeschichten. Mit Ill. nach Autogr. [auf Taf.] v. J. P. Lyser. kl. 8°, 219 S. Hamburg 1921, Hoffmann & Comp. 10 *M*.

Meinck, Ernst. Rich. Wagners Dichtung Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. Teil 5: Einleitung. kl. 8°, 75 S. Liegnitz 1920, J. H. Burmeister. 5 *M*.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft, E. V. (Verantwortl. Prof. Dr. Wilibald Nagel.) Jahrg. I, Heft 1. 8°, 15 S. Stuttgart 1921, J. Engelhorns Nachf. 1 *M*.

Montmorency, Duc de. Lettres sur l'Opéra 1840—1842. 8°, Paris 1921, Hulin. 8 Fr.

W. A. Mozarts Handschrift in zeitlich geordneten Nachbildungen.

Diese erste umfassende Veröffentlichung des neuen musikwissenschaftlichen Forschungsinstituts in Bückeburg, herausgegeben und erläutert von Ludwig Schiedermair in Bonn bedeutet in ihrer Art einen vollen Treffer. Die inhaltreiche Mappe bildet eine wertvolle Ergänzung zu der gleichfalls von Schiedermair besorgten ersten Gesamtausgabe der Mozartschen Familienbriefe nebst Ikonographie (1914). Sie zeigt in naturgetreuen Lichtbildern auf 74 Blättern die Musik- und auf 14 Blättern die Briefhandschrift Mozarts in zeitlicher Folge vom 9. beziehungsweise 14. Lebensjahre an. Nicht weniger als 64 der Aufnahmen entstammen dem reichen Handschriftenschatze der Berliner Staatsbibliothek, die allein an 225 Mozartsche Tonwerke in der Urhandschrift besitzt. Die übrigen Blätter haben beigesteuert die Hofbibliotheken in Wien und Donaueschingen, die Musikbibliothek von Paul Hirsch in Frankfurt a. M. und das musikhistorische Museum von W. Heyer in Köln a. Rh. Die Auswahl der Werke, von denen Proben gegeben werden, ist so getroffen, daß von 1764 ab mit Ausnahme des Jahres 1787 alle Jahrgänge und fast alle von Mozart gepflegten Musikgattungen zur Anschauung kommen. Es fehlen darunter: Serenaden, Lieder, Kanons, Sonaten für Orchester mit Orgel und Tanzmusik. Daß ferner von Hauptwerken wie Don Giovanni, Cmoll-Klavierkonzert, „Haydn"- und „Königs"-Quartette nichts aufgenommen worden ist, lag, wie schon der Herausgeber bemerkt, an der Unzugänglichkeit der im feindlichen Ausland befindlichen Handschriften, da die Herstellung der Ausgabe während der Kriegsjahre erfolgte.

Beim Durchblättern der Mappe sehen wir den genialen Knaben in London kleine eigene Klavierstücke mit Bleistift in sein Notenheft eintragen, die Partitur seiner zweiten Sinfonie (Es dur, K.-V. 16), die ersten Kirchenstücke in Paris und Salzburg, das deutsche Singspiel Bastien und Bastienne, die italienische komische Oper La finta semplice, das erste Streichquartett (Lodi 1770) mit der Notenfeder in sauberer Partitur niederschreiben. Aus dieser Zeit ist auch ein Reisebrief-Bruchstück aus Italien vertreten, dem sich dann der (1776) italienisch geschriebene Brief an Padre Martini in Bologna, ferner zwei der so traurigen Darlehnsgesuche an Freund Puchberg in Wien, die erst in neuerer Zeit wieder aufgefundenen Briefe (1786) an

den Kammerdiener Winter in Donaueschingen (Werkangebote für den Fürsten mit thematischem Verzeichnis enthaltend) und endlich mehrere der so überaus herzlichen Briefe an die im Bade weilende Gattin anschließen. Aus der Jünglingszeit schauen wir in die fast durchgängig Reinschriftcharakter zeigenden ersten Niederschriften der Partituren von Opern, Sinfonien, Divertimenti, Messen, Litaneien, Konzerten, Konzertarien und Sonaten. Die Meisterzeit ist ebenfalls mit einer stattlichen Anzahl von Werkproben vertreten. So sehen wir Stücke aus Idomeneus, Entführung, L'Oca del Cairo (1783, unvollendet), Figaro, Cosi fan tutte, Zauberflöte, ferner das selten gehörte köstliche Kammerkonzert mit Klavier in Es dur (K.-V. 449), sowie mehrere Seiten des D dur-Streichquintetts (K.-V. 593), in dessen letztem Satze das von Mozart — ein seltener Fall bei ihm — nachträglich geänderte Anfangsmotiv in seiner chromatischen Urfassung nun erstmalig bekannt wird. Im Andante der Jupiter-Sinfonie kann man deutlich sehen, daß nur die Violinen, nicht aber auch die Bratschen und Bässe mit Dämpfer spielen sollen, was noch oft geschieht. Auf der ersten Seite der großen Cmoll-Messe ist die Bemerkung: Trb. (Trombone) beim Chorsopran zu sehen, der einzige Fall der Verwendung der Diskantposaune bei Mozart. Vom Ave verum, dieser melodisch, harmonisch und kontrapunktisch gleich vollendeten Meistermotette, sind zwei Seiten Partitur mitgeteilt. Der Zauberflöte sind nicht weniger als zehn Blätter gewidmet. Zum Schluß finden wir als Mozarts letzte Notenschriftzüge das schon durch Schnerichs Faksimile-Ausgabe des Requiems bekannte Lacrimosa-Bruchstück mit den Schlußworten „homo judicandus reus" bei denen der Meister in jeder Stimme ausdrücklich ein „crescendo forte" vorgeschrieben hat. Als Nachtrag folgen noch zwei Seiten des bekannten Klavier-Rondos in D dur (K.-V. 485) von 1786. Hierfür hätte vielleicht besser das herrliche A moll-Rondo aus dem nächsten, in der Mappe nicht vertretenen Jahr 1787 gewählt werden können, dessen Handschrift die Musikbibliothek Peters in Leipzig besitzt.

Das Zustandekommen dieser für die Mozart-Kenntnis und -Forschung außerordentlich wertvollen Veröffentlichung, die leider nur in einer Auflage von hundert Stück erschienen ist, muß aufs wärmste begrüßt werden. Wir fühlen uns im Geiste an des großen Meisters Schreibpult versetzt, an dem er seine im Kopfe meist schon vorher fertig ausgearbeiten Werke für die Nachwelt schriftlich festgelegt hat und wir erkennen besser als durch jede Wortbeschreibung die ungemein klare und deutliche Anlage und Ausführung dieser Urkunden seiner musikalischen Schöpferkraft. Das auch technisch unter Leitung von Dr. Heinrich Jantsch vorzüglich hergestellte, bei C. F. W. Siegel in Bückeburg und Leipzig erschienene Werk sollte künftig in keiner unsrer großen Büchereien fehlen, zumal der Anschaffungspreis von 400 Mark für heutige Verhältnisse kein besonders hoher ist. Die Staatsbibliothek in Dresden hat es erfreulicherweise schon erworben. E. Lenicki.

Müller-Reuter, Theodor. Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber f. Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller u. Musikfreunde. Nachtrag zu Bd. 1. gr. 8°, VIII, 238 S. Leipzig 1921, C. F. Kahnt. 10 *M*.

Museion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien. Programmbuch. 4°, 74 S. Wien 1920, Ed. Strache. 55 *M*.

[S. 42—48: Max Pirker, „Das Werk Kurz-Bernardons". S. 62—67: Rob. Lach, „Der Gesellschaftstanz in der Kulturgeschichte."]

Ophüls, G. Erinnerungen an Johannes Brahms. 8°, 77 S. Berlin 1921, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H. 10 *M*.

Pirker, Max. Die Zauberflöte (Umschlagtitel: Rund um die Zauberflöte). (Theater u. Kultur Bd. 3.) kl. 8°, 128 S. Wien-Berlin, 1920, Wiener Literar. Anstalt. 8.50 *M*.

Poppen, Hermann. Max Reger. 2. durchges. Aufl. 8°, 93 S. m. 1 Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Prosniz, Adolf. Kompendium der Musikgeschichte für Schulen und Konservatorien. I. Band. Von den Anfängen der Musik bis zum Ende des 16. Jahrhdts. Dritte verb. u. verm. Aufl., hrsg. v. Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski. 8°. Wien 1921, Universal-Edition. 18 *M*.

Richter, Ernst Friedrich. Traité d'harmonie théorique et pratique. Trad. de l'Allemand par Gustave Sandré. 11. Ed. gr. 8°, VIII, 200 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 12 *M*,

Rieger, Erwin. Offenbach und seine Wiener Schüler. (Theater u. Kultur Bd. 4). kl. 8°, 84 S. Wien-Berlin 1920, Wiener Literar. Anstalt. 4.50 *M*.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonielehre. 8. u. 9. Aufl. gr. 8°, XIX, 234 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 8 *M*.

Rivière, Jacques. Studien. Übertragen von Hans Jacob. 8°, 218 S. Potsdam 1921, G. Kiepenheuer.

[IV. Abteilung: S. 107—144: Musiker.]

Schnerich, Alfred. Wiener Kirchen und Kapellen in kunst- u. kulturgeschichtlicher Darstellung. 8°, XII u. 234 S. (Amalthea-Bücherei Bd. 24/25.) Zürich-Leipzig-Wien 1921, Amalthea-Verlag.

Siber, Jules. Hofrat Prof. Max Meyerolbersleben. Festschrift zu seinem 70. Geburtstage. Nebst ein. Anhang: „Was ich Meyerolbersleben verdanke" und „Mein System, Geige zu spielen". 8°, 22 S. Würzburg 1920, Verlagsdruckerei Würzburg GmbH.

Smend, Julius. Die römische Messe. (Religionsgeschichtliche Volksbücher für die deutsche christliche Gegenwart, begründet von Friedr. Mich. Schiele. IV. Reihe, 32./33. Heft.) kl. 8°, VIII u. 64 S. Tübingen 1920, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

Das im Ganzen mit gewinnender Sachlichkeit geschriebene Büchlein behandelt in § 11 u. 12 die musikalische Ausstattung der Messe, naturgemäß in großer Kürze, aber kenntnisreich und geschickt. Das von der musikgeschichtlichen Entwicklung gezeichnete Bild ist zutreffend. Hier einige kleinere Korrekturen. Zum Concentus (S. 38) gehören nicht nur die „Antiphonien" (richtiger wäre „Antiphonen"), Hymnen usw., sondern besonders auch die Gradualresponsorien, die den höchsten Blüten melodischen Gesanges zuzuzählen sind. Der Satz, daß mit dem 8. Jahrhundert „die authentischen Kirchentonarten" festgelegt wurden, kann mißverstanden werden, denn der Kirchengesang bewegt sich (schon vorher) auch in vier plagalen Tonarten. Das Graduale Pauls V., die sogen. Medizäa (1614—15) war im 17. u. 18. Jahrhundert nur sehr wenig verbreitet, kann also auch nicht als „rettender Abschluß" gelten. Daß die Bewegung zum mehrstimmigen Kirchengesang (S. 40) „vom musikalisch unfruchtbaren England" ihren Ausgang genommen hat, kann mit guten Gründen bestritten werden. Das Datum 1565 für die Missa Papae Marcelli (S. 41) ist dasjenige des Baini; die Messe steht aber bereits in einem Chorbuch aus dem Jahre 1563 und wird noch mehrere Jahre älter sein. Der Bestimmung (S. 42), daß „Frauen im Kirchenchore nicht geduldet werden", steht nicht nur die behördlich geduldete Praxis zahlreicher deutscher Kirchen, auch solcher in der Schweiz, entgegen; sie ist seither auch durch Rom gemildert worden. P. Wagner.

Stein, Fritz. Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. gr. 8°, 158 S. Heidelberg 1921, G. Koester. 6 *M*.

Zederbauer, J. Die Harmonie im Weltall, in der Natur und Kunst. Lex.-8°, VI u. 336 S. Wien 1917, Arion-Verlag. 20 *M*.

[Behandelt auch die Musik.]

Zweig, Stefan. Romain Rolland. Der Mann u. das Werk. Mit 6 Bildnissen u. 3 Schriftwiedergaben. 8°, 266 S. Frankfurt a. M. 1921, Rütten & Loening. 27 *M*.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Prag

Die Ortsgruppe hatte im heurigen Jahre drei Veranstaltungen. Der Inhalt der ersten war ein Vortrag des Prof. Rietsch über „Entlehnungen". Da dieser Vortrag als Aufsatz im „Archiv für Musikwissenschaft" erschien, erübrigt es sich, an dieser Stelle auf den Inhalt desselben einzugehen. Der zweite Abend der Ortsgruppe war dem deutschen Lied des 17. Jahrhunderts gewidmet. Es gelangte eine Reihe von Liedern und Gesängen Heinrich Alberts, Adam Kriegers und

Sperontes' zur Aufführung, um die sich in dankenswerter Weise Frau Prof. Alma Swoboda verdient gemacht hat, indem sie besonders die mehrstimmigen Gesänge mit einigen ihrer Schülerinnen nach guter Einstudierung prächtig zu Gehör brachte. Vorher hatte der Unterzeichnete eine kurze orientierende Einleitung gegeben. Am dritten Abend hielt schließlich Dr. Theodor Veidl einen Vortrag über das Thema „Das Komische in der Musik". Der Vortragende ging von der allgemeinen Theorie des Komischen aus und stützte sich dabei auf Volkelt, der die grundlegenden Ausführungen von Lipps richtig gestellt und vervollständigt hat. Volkelt weist nach, daß Lipps und seine Vorgänger bei der Definition des Komischen immer nur das Derbkomische im Auge hatten, während gerade in der Musik das Feinkomische überwiegt. Lipps hat den Fehler gemacht, die subjektive Komik ganz auf den Witz, auf die Verknüpfung von Begriffen zu beschränken, während es sich nach Volkelt dabei um ein Spielen mit Vorstellungen aus betont individueller Geistesfreiheit heraus handelt und eine bewußte Absicht, eine komische Wirkung hervorzurufen, vorliegen muß. Auf musikalisches Gebiet übergehend, verwies der Vortragende auf die wertvollen Ausführungen, die Schmitz über dieses Thema in seinem Lehrbuch der Ästhetik gibt, der aber dadurch, daß er sich nur auf Lipps stützen konnte, in unvermeidliche Irrtümer verfallen ist. So ist zum Beispiel leicht der Beweis zu erbringen, daß das musikalisch Komische nicht zur objektiven Komik gehört, wie Schmitz meint, sondern zur subjektiven. Nach Schmitz hat sich noch Hohenemser mit dem vorliegenden Thema befaßt (Peters-Jahrbuch 1917). Seine Arbeit kann als belanglos übergangen werden, da alles, was er zu sagen weiß, vor ihm schon Schmitz viel besser und gründlicher dargelegt hatte, wovon er allerdings keine Kenntnis besaß. Das Entstehen der komischen Wirkung in der Musik erklärt der Vortragende folgendermaßen: Wenn eine musikalische Erscheinung in einem größeren Zusammenhang durch eine Abweichung von unserem musikalischen Normalempfinden die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich lenkt und wir sie nicht ernst nehmen, so entsteht in uns das Gefühl des Komischen. Dieser theoretischen Erörterung folgten zahlreiche Beispiele am Klavier in Gruppen geordnet. Im Anschluß daran machte der Vortragende noch auf einige besondere Fälle aufmerksam, vor allem auf den letzten Satz der Eroica, den er geradezu als Humoreske auffaßt. Zum Schluß sprach er noch über die Karikatur in der Musik, die er gleichfalls durch Beispiele am Klavier erläuterte. Paul Nettl.

Mitteilungen

Unsere Meldung im letzten Heft, Geh.-Rat Prof. Dr. Carl Stumpf habe seine Vorlesungen eingestellt, trifft erfreulicherweise nicht zu. Geh.-Rat Stumpf teilt uns auf einer launigen Karte mit, daß ihn im Gegenteil das Lesen mehr als je freue ...

Dr. Eduard Bernoulli an der Universität Zürich ist zum Titularprofessor ernannt worden.

Prof. Dr. Willibald Gurlitt hat am 27. Mai in der Universitätsaula zu Freiburg i. Br. seine Antrittsrede über „Das Problem einer Periodisierung der Musikgeschichte" gehalten. Die Rede wird in einer „Denkschrift zur Errichtung des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Freiburg i. Br." veröffentlicht werden.

Dr. Hermann Stephani in Eisleben, der die Stellung des Universitätsmusikdirektors in Göttingen anzutreten beabsichtigt hatte, wird nun doch dem an ihn ergangenen Ruf an die Universität Marburg als Universitätsmusikdirektor Folge leisten, weil ihm in Marburg auch seine Habilitation als Dozent der Musikgeschichte in Aussicht gestellt worden ist. Dr. Stephani liest im Sommer-Semester: Die musikalische Romantik, einstündig. — Grundzüge der Harmonielehre, einstündig. — Orgelspiel, mehrstündig, nach Vereinbarung. — Orchestervereinigung (Collegium musicum), zweistündig.

An der philosophischen Fakultät der Universität Zürich hat sich Dr. Fritz Gepi als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert.

Hofrat H. A. Marx in Mannheim hat, u. a. Zuschüssen, dem musikwissenschaftlichen Seminar in Heidelberg eine namhafte Stiftung gemacht, die den Namen der Pianistin Hedwig Marx-Kirsch, der verstorbenen Gattin des Stifters trägt, und deren Zinsen für die Vergrößerung der Seminarbibliothek bestimmt sind.

Johann Evangelist Engl, der langjährige Sekretär des Mozarteums und Hüter der Schätze von Mozarts Geburtshaus, ist am 18. Mai hochbetagt in Salzburg gestorben.

Dem Konservator des Heyerschen Musikhistorischen Museums Georg Kinsky in Köln ist ein Lehrauftrag zur Vertretung der Notations- und Instrumentenkunde, der Musikbibliographie und Editionstechnik in der philosophischen Fakultät der dortigen Universität erteilt worden.

Am 7. August ist in Neuendettelsau (Bayern) Dr. theol. h. c. Max Herold gestorben. Herold, geb. 27. Aug. 1840 zu Rehweiler, war Begründer und Leiter des Bayrischen Evangelischen Kirchengesangvereins und ist als Mitherausgeber der Zeitschrift „Siona" und in anderen, selbständigen kirchenmusikalischen Arbeiten für den rhythmischen Gemeindegesang und die Neubelebung älterer liturgischer Formen lebhaft eingetreten.

Zur Beratung über die große Ausgabe von Liszts Werken im Verlag von Breitkopf & Härtel haben sich in Weimar die Mitglieder des Vorstands des Liszt-Kuratoriums zusammengefunden: Siegmund v. Hausegger, Bernhard Kellermann, Dr. Hellmuth v. Hase als Vertreter des Verlags, Peter Raabe und die Generalintendanten E. v. Schirach und H. v. Vignau. Es handelt sich u. a. um Sichtung des riesigen Materials, dessen Beschränkung wegen der ungeheuren Preise für Papier und Druck eine bedauernswerte Notwendigkeit ist. Um unnötige Befürchtungen zu zerstören: diese Beschränkung soll sich nur auf die vielfachen Bearbeitungen Liszts erstrecken. Die Originalwerke werden ausnahmslos zur Veröffentlichung gelangen.

In den letzten Apriltagen hat in Christiania das erste skandinavische Bachfest stattgefunden, dessen Zustandekommen in erster Linie das Verdienst des Bischofs Jens Tandberg ist, und dessen äußerer Anlaß die Feier des 40jährigen Bestehens des dortigen Caecilienvereins war. Zur Aufführung gelangten an vier Festtagen unter der Leitung von Karl Straube die Johannes-Passion, das Magnificat und die Kantate „Wachet auf"; außerdem eine Reihe von weltlichen Kantaten (u. a. „Die Wahl des Herkules") und Instrumentalwerke. Das Fest hat einen äußerlich ebenso glänzenden, wie innerlich bedeutsamen Verlauf genommen.

In Rudolstadt wird für Ende September ein historisches Musikfest geplant, das vor allem Rudolstädter Musiker des 18. Jahrhunderts wieder ans Licht ziehen soll.

Im letzten Heft der Rivista musicale italiana (28. Jahrg., S. 264) beschimpft Fausto Torrefranca die deutschen Musikforscher, die bisher die Geschichte der Sonate in anderem Sinne als er behandelt haben, als bewußte Fälscher und als „Boches". Torrefranca, der einst die heftigsten Entrüstungsgestikulationen vollführte, als ein deutscher Musikforscher aussprach, daß „in dem venezianischen Opernkomponisten P. A. Ziani die minder feinen nationalen Eigenschaften der komplizierten italienischen Rasse" hervorträten, hat sich ähnliche und schlimmere Beschimpfungen schon während des Krieges geleistet; damals hat sie die Kriegspsychose wenn nicht entschuldbarer, so doch verständlicher gemacht. Wir möchten nichts weiter, als diese Niedrigkeiten auch niedriger hängen. Wir sind einzig darauf gespannt, ob sich jemand unter T.'s Landsleuten meldet, der diese Art der Bekämpfung des wissenschaftlichen Gegners etwa doch nicht in der Ordnung findet.

Das badische Ministerium des Kultus und Unterrichts berief vor kurzem eine Anzahl Interessenten und Fachleute zu einer Konferenz nach Karlsruhe, auf der Fragen der öffentlichen wie insbesondere der Schulmusikpflege besprochen wurden. Fast das gesamte Unterrichtsministerium, die Universitätsprofessoren Dr. Kroyer und Dr. Gurlitt, ferner der Musikinspektor, sowie Direktoren und Musiklehrer der einzelnen Schulgattungen (Gymnasium, Realprogymnasium, Höhere

Mädchenschule, Seminar und Volksschule) nahmen an der Beratung teil. Die Besprechungen ergaben ein deutliches Bild über den heutigen Stand und die zu erstrebenden Ziele der Musikpflege. Die Ergebnisse der Aussprache sollen der Regierung als Unterlage und Material für Verbesserungen namentlich auf dem Gebiete der Schulmusikpflege, sowie der Neugestaltung der Ausbildung der staatlichen Musiklehrer dienen. Den Beratungen lag ein von Prof. Gurlitt ausgearbeiteter Entwurf einer staatlichen Prüfungsordnung für Musiklehrer zu Grunde.

Im Rahmen der Freiburger Dante-Woche (30. Mai bis 3. Juni) sprach Prof. Dr. Willibald Gurlitt über „Die Musik im Zeitalter Dantes". Die künstlerische Eigenart des musikalischen dolce stil nuovo der italienischen Frührenaissance (ars nova) wurde in stil- und kulturgeschichtlicher Gegenüberstellung zur musikalischen Kunst des hohen Mittelalters (ars antiqua) eindringend gekennzeichnet. Dazu brachte das Collegium musicum der Universität unter Leitung des Assistenten am musikwissenschaftlichen Seminar, Dr. Müller-Blattau, je zwei Originalkompositionen des 13. und 14. Jahrhunderts in originaler Besetzung zur Aufführung: zwei Motets „Brumans est mors" und „Jolietement" aus dem Bamberger Kodex Ed. IV, 6 in unbegleiteter chorischer Besetzung und zwei Madrigale des Magister Jacobus da Bononia „Un bel sparver gentil di penna bianca" und „Uselletto selvaggio per stagione" aus dem Florentiner Kodex Pal. 87 der Biblioteca Medicea-Laurenziana in gesangssolistischer Besetzung mit Begleitung einer Viola da gamba. Die Veranstaltung fand bei großem Zuhörerkreis in der Universitätsaula reichen Beifall und hinterließ tiefen Eindruck.

Die Mozart-Gemeinde in Hannover hat im Laufe des Winters 1920/21 in acht Veranstaltungen eine erfolgreiche Tätigkeit entfaltet. Eine Geistliche Abendmusik im September brachte Werke von Buxtehude, Schütz, Froberger, J. S. Bach und Mozart. Im Oktober spielte das Rillerquartett Kammermusik von Dittersdorf, Boccherini und Mozart. Im November folgte die Aufführung Bachscher Solokantaten (Nr. 156, 155, 151) mit Kammerorchester. Auf den 150. Geburtstag Beethovens nahm ein Vortrag von Dr. Rud. Steglich „Von Mozart zu Beethoven" Bezug. Ganz Mozart gewidmet war die Januar-Veranstaltung, mit selten gehörten Kammermusikwerken des Meisters: Hornquintett (K.-V. 407), Oboequartett (K.-V. 370) und Divertimento (K.-V. 334). Besonderen Reiz hatte die Kammermusikveranstaltung im März, in welcher nur Werke aus der Blütezeit der Gambe zum Vortrag gelangten: Buxtehude, Lotti, Marais, Kühnel, J. S. Bach, Karl Stamitz. Solist: Christian Döbereiner-München als Meister der viola da gamba. Im April spielte Walter Gieseking Klavierwerke von J. S. Bach und Mozart. — Eine Kammermusik für Gesang, ausgeführt von Georg A. Walter-Berlin, mit Werken von Nicol. Bruhns, Matth. Weckmann, J. H. Schein, J. S. Bach mit Söhnen Ph. Em. und Joh. Christoph bildete im Mai den Abschluß. W. Upmeyer.

Das musikwissenschaftliche Institut an der Universität Leipzig (Prof. Dr. H. Abert) erfährt vom kommenden Semester ab eine beträchtliche Erweiterung. Nachdem ihm von Seiten der Staatsregierung ein neuer großer Hörsaal und ein neuer Arbeitsraum bewilligt worden war, sind ihm von verschiedenen hiesigen Firmen hochherzige Geschenke zugewandt worden, so von der Firma Julius Blüthner ein neuer Flügel und von der Firma Breitkopf & Härtel die Gesamtausgaben der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns. Mit seinen Neueinrichtungen und den vergrößerten Bibliotheksbeständen darf das hiesige Institut als eines der am besten ausgestatteten seiner Art in Deutschland gelten.

Am 13. Juni fand in Nürnberg die 6. Hauptversammlung des „Verbands deutscher Musikkritiker" statt, der nunmehr 86 Mitglieder umfaßt. Der Bericht des Vorstandes (Paul Bekker) zeigte, wie häufig im letzten Jahre an den Verband zur Schlichtung von Streitfällen appelliert worden ist; damit war für die Vorstandschaft eine Fülle von Verpflichtung verbunden, die zu einem in folgender Fassung angenommenen Antrag führte: daß in Zukunft der Verband

nur bei Vorwürfen gegen die Berufsehre des Kritikers eingreifen könne; — in allen anderen Fällen könne er lediglich als Vermittlungs-Instanz angerufen werden. Die Neuwahl des Vorstands ergab: 1. Vors. Prof. Hermann Springer (Berlin), 2. Vors. Dr. Alfred Einstein (München), 1. Schriftführer Eugen Thari (Dresden), 2. Schriftf. Dr. Werner Wolffheim (Berlin), Kassenwart Alex. Eisenmann (Stuttgart). Herr Wilhelm Matthes (Nürnberg) hielt einen Vortrag über „Standesehre und Berufsfragen", der „Erbauliches" über die Nürnberger Verhältnisse zutage förderte. Richtlinien von Thari und Springer über Tariffragen führten zu dem Antrag, innerhalb des Reichsverbands der deutschen Presse eine besondere Fachgruppe der Musikkritiker zu bilden; auch sonst wurden wertvolle Anregungen gegeben.

Die Handschriften der Braunschweigischen Landesbibliothek in Wolfenbüttel können in Zukunft zur wissenschaftlichen Benützung versendet werden. Damit ist ein langgehegter Wunsch auch der Musikwissenschaft erfreulicherweise erfüllt worden!

Die „Mozarteums-Mitteilungen", 1918 im Auftrag des Salzburger Mozarteums begründet, stellen mit dem Doppelheft 2/3 des III. Jahrgangs bedauerlicher Weise infolge der finanziellen Notlage des Instituts ihr Erscheinen ein. An ihre Stelle soll ein Mozart-Jahrbuch treten, dessen Redaktion Prof. Dr. Hermann Abert (Leipzig) übernommen hat. An ihn sind alle Beiträge zu richten.

Am 26. Sept. 1921 wird in Paris, in der Sorbonne, ein Kongreß für Kunstwissenschaft eröffnet. Die Musikwissenschaft ist vertreten durch André Pirro und Henri Prunières.

In Peter Wagners Referat auf S. 503 muß der Name des Autors jedesmal Dölger statt Dölzer heißen.

Kataloge

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlags-Bericht 1920. Alphabetisch geordnet. 8°, 24 S.
Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlagsbericht 1920. Nach Gruppen geordnet. 8°, 12 S.
Speyer & Peters, Berlin. Das alte Buch. Antiquariatskatalog 36.
[Enthält auch einige Musikdrucke.]

Juni/Juli | Inhalt | 1921

Seite

Angul Hammerich (Kopenhagen): Das Volkslied-Fragment im Codex Runicus 512
Rudolf Steglich (Hannover): Händels Oper Rodelinde u. ihre neue Göttinger Bühnenfassung 518
Hermann Abert (Leipzig): Joseph Haydns Klaviersonaten 535
Waldemar Schweisheimer (München): Der kranke Schubert 552
Wilh. Altmann (Berlin): Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahr 1920. 562
Peter Epstein (Breslau): Das neunte deutsche Bachfest in Hamburg 565
Adolf Aber (Leipzig): Der fünfte Stiftungstag des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg 568
Alfred Einstein (München): Das Tonkünstlerfest in Nürnberg 570
Bücherschau 573
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 580
Mitteilungen 581
Kataloge 584
Anhang: Zeitschriftenschau . . . . . 1—24

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Cuvilliéstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Dr. Gustav Beckmann (Berlin)

Diese Zeitschriftenschau schließt sich an die in Heft 8 des zweiten Jahrganges veröffentlichte an. Die dort und in Heft 4/5 des ersten Jahrganges vorangestellten Bemerkungen und Zeitschriften-Signaturen behalten ihre Gültigkeit. Die nächste Zeitschriftenschau wird wieder eine vollständige Liste der laufend bearbeiteten Zeitschriften bringen.

Neu hinzugekommen sind:

BlS	Blätter der Staatsoper, Hrsg. von J. Kapp. Berlin: Schuster & Löffler. m.
BM	Der Beamten-Musiker. Organ zum Schutz der musizierenden Beamten. Berlin: Ostrowski. m. 2.
BS	*Badischer Sängerbote. Amtsblatt d. Bad. Sängerbundes. Karlsruhe.
Che	*The Chesterian ed. by G. Jean-Aubry. London: Chester. m.
ChV	Chronik der Volksmusik. Ill. Mf. f. Haus u. Familie. Leipzig: Heller.
Gi	Die Gitarre. Mf. z. Pflege d. Lauten- u. Gitarrespiels u. d. Hausmusik. Berlin W: Köster.
HfS	Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zs. zur Hebung u. Pflege d. Schulgesanges. Essen: Baedeker.
M	*Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Dir. J. Heugel. Paris.
MA	*Musical America. New York.
MC	*Musical Courier. Weekly Review of the World's Music. New York.
Mel	Melos. Mf. f. Musik. Hrsg. v. Windisch. Berlin-Weißensee.
ML	*The Musical Leader. Chicago.
MQ	*The Musical Quarterly. O. G. Sonneck, Editor. New York.
MSFG	Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde. Salzburg. m.
MT	The Musical Times and Singing-Class Circular. London: Novello & Co. m.
Mw	Die Musikwelt. Monatshefte f. Oper u. Konzert. Hamburg: Böhme.
RM	*La Revue Musicale. Dir. H. Prunières. Paris.
RMI	*La Rivista Musicale Italiana. Turin. j. 4.
Sc	Die Szene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin-Charlottenburg, Verlag Vita. m.
ZM	Zeitschrift für Musik. Ill. Halbmonatsschrift f. Konzert, Theater, Lehrfach u. Verlag. Leipzig: Steingräber. m. 2.

Die mit einem * versehenen Zeitschriften werden in der Hauptsache erst in der nächsten Zeitschriftenschau aufgenommen werden. Alle die Zeitschriftenschau betreffenden Zuschriften sind zu richten an: Dr. Gustav. Beckmann, Berlin-Halensee, Lützenstraße 5.

A

Abendroth, Walter, s. Lied, Musik.

Aber, Adolf, s. Hase, Klavier, Musik, Musikfeste, Musikinstrumente, Musikkritik.

Abert, Hermann, s. Beethoven, Besprechungen, Haydn, Mozart, Musikgeschichte.

Abt, Franz. (Richard), Ha 11, 11/12 — (Rost), DS 11, 37/40.

Ackermann, Kurt, s. Oper.

Accompagnement. — Di uno nuovo metodo per apprendere l'accompagnamento del basso secondo un vecchio autore (Monici), RMI 23, 3/4. — Sul basso continuo e l'interpretazione della musica antica (Toni), RMI 26,2.

Adaïewsky, E., s. Lied.

Adcock, Ernest E., s. Orgel.

Adler, Guido, s. Musikfeste.

Adler, Karl, s. Musikunterricht.

Aesthetik (s. a. Kant). — Über den Tonschatten (Daninger), ZfAe 14, 1920. — Vom Musikalisch-Hysterischen (Diesterweg), AMZ 47, 37. — Absoluter Tonsinn u. Kunstgenuß (Hartmann), NMZ 42, 15. — Das Unbewußte in der Musik (Kühn), NMZ 42, 3 f. — Das Problem des religiösen Ausdrucks in der Musik (Kurthen), GBl 45, 8. — Expression and diction (Larkcom), MT 61, 927. — Die Grenzen des Musikalisch-Darstellbaren (v. Mojsisovics) SMZ 61, 9 f. — Over-expression (Wotton), MT 61, 928. — Assimilation der Künste und ihre Assoziationsforderung (Zimmermann) AMZ 47, 5.

Akustik. — In der Vokalmusik schwankt die Bedeutung jedes notierten Tones in Beziehung zum Stimmgabel-a (Eitz), NMZ 41, 14. — Schall u. Licht (Loske), DIZ 21, 10. — Inwieweit ist die naturwissenschaftliche Prüfung künstlerischer Klangwirkungen möglich u. praktisch wertvoll? (Moser), Sti 14, 4. — Un problema di acustica fisiologica risoluto musicalmente (Salaghi), RMI 25, 3.

Albeniz, Isaac, 1860—1909 (Jean-Aubry), MT 58, 898. — A.'s opera: »Pepita Jiménez« (Klein) MT 59, 901.
d'Albert, Eugen s. a. Beethoven.
Albert, Heinrich, s. Gitarre.
Albert, Heinrich, Zu seinem 50. Geburtstag (Schwarz), Gi 1, 11.
Albini, Eugenio, s. Gambe.
Alioth, Marguerite, s. Brahms.
Altmann, G., s. Pfitzner.
Altmann, Wilhelm, s. Bach, Beethoven, Berger, Berlin, Besprechungen, Brahms, Bruch, Bruckner, Konzert, Mozart, Musikbibliotheken.
Alton, Robert, s. Violine.
Alwin, Karl, s. Bittner.
Amrein, Robert, s. Bürli.
Anbruch, Vom goldenen (Tessmer), AMZ 48, 15.
Anders, Erich, Autobiographische Skizze RMZ 21, 12. — (Tessmer), RMZ 21, 14/15.
Anders, Ernst, s. Wagner.
Andro, L., s. Lehmann.
Anelli, Angelo, un librettista antiromantico (Bustico), RMI 28, 1.
Anerio, Felice. Nuove contributi alle biografie di Mauricio e F. Anerio (Cametti), RMI 22, 1.
Angelus, Silesius, s Scheffler.
Antheißer, Siegfried, s. Besprechungen, Wagner.
Anforge, Conrad, s. Lamond.
Antcliffe, Herbert, s. Musik.
Anton, Karl, s. Kirchenmusik.
Antropp, Theodor, s. Operette.
Arakischwili, Dimitri, s. Lied.
Arend, Max, s. Gluck.
d'Arguto, Roseberg, s. Gesang, Musikunterricht.
Arienzo, Nicola d' (Della Corte), RMI 22, 2.
Aron, Willy, s. Beethoven, Oper.
Ast, Max, s. Musikunterricht.
Aston, Hugh, s. a. Musik.
Auer, Max, s. Besprechungen.

B

Bach, J., s. Kalbeck, Oper, Schönberg.
Bach, Johann Nikolaus. Der Jenaische Wein- und Bierrufer, ein vergessenes Zeugnis Bachschen Familienhumors (Stein), Mw 1, 9.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Busoni, Kirchenmusik, Musikfeste, Strauß, Trompete). — B.-studien L 4, 1/2. — Zu Bischoffs B.-Ausgabe. Aus Briefen Bischoffs an W. Rust (Altmann), Bachjahrbuch 1919. — B.-Renaissance (Altmann), Mw 1, 9. — B.s Lebenskunst (Beyerlein), Mw 1, 9. — B.s Verhältnis zur Laute u. Lautenmusik (Bruger), L 4, 1/2. — Die Aufführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der B.schen Kantaten (Goldschmidt), ZfM 2, 7. — How not to edit B. (Grace), MT 59, 901. — The organ works of B. (Grace), MT 61, 923 ff. — The Clavier Toccatas (Grew), MT 60, 911 ff. — Über B.s Konzertform (Halm), Bachjahrbuch 1919. — Der neapolitanische Sextakkord in B.scher Auffassung (Handke), Bachjahrbuch 1919. — Die Kunst B.s — was gibt sie dem Christen? (Hashagen), Ki 31, 7/8. — B. als Melodiker (Heuß), Mw 1, 9. — Was kann B. uns heute bedeuten? (Heuß), ZM 87, 12 — Zur B.-Literatur (Jöde), L 4, 1/2. — B.s Quodlibet aus den Goldberg-Variationen (Jöde), L 3, 7/8. — Zum Schicksal der Lautenkompositionen B.s (Jöde), L 4, 9/10. — Mein Weg zu B. (Jöde), L 4, 1/2. — B.s Tempi (v. Keußler), Mw 1, 9. — B. u. die Gambe (Kilbe), L 4, 3/4. — Selbstüberwindung des Protestantismus in B.s Musik (Loerke), Mel 2, 8. — Zur Entstehung des Orgelbüchleins 1717 (Luedtke), Bachjahrbuch 1919. — B. u. das Deutschtum (Nagel), NMZ 42, 18. — B.s Orgelbüchlein [engl.] (Newman), MT 57, 878. — B. im Klavierunterricht (Nicheiol), ZM 88, 1. — Die Bedeutung von B.s Kontrapunktik (Reichenbach), L 4, 1/2 f. — Häusliche Bachpflege (Roth), Mw 1, 9. — Die Neue B.-Gesellschaft (Schrader), Mw 1, 9. — Sechs kleinere (genannt französische) Suiten (Schwartz), ZM 88, 11 ff. — Die B.-Handschriften der Musikbibliothek Peters (Schwartz), Jahrbuch Peters 1919. — B.s Künstlerpersönlichkeit (Schweitzer), Mw 1, 9. — B., wie wir ihn heute erleben (Seeliger), WM 65, 3. — B.s Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720 (Seiffert), AfM 3, 2. — B. u. neuzeitliches Musikschaffen (Steinhagen), S 79, 22. — The „Orgelbüchlein" another Bach problem (Terry), MT 58, 887 ff. — Zur Johannespassion (Weidl), NMZ 41, 14. — The Chorale Melodies of B.s »St. Matthew« Passion (Wilson), MT 57, 879 f. — Lautenkompositionen von B. (Wunderlich), ZM 87, 17.
Bach, Phil. Eman. La fortuna di B. nell' ottocento (Torrefranca), RMI 25, 3 ff.
Bärthel, Georg, s. Kino.
Bagier, Guido, s. Schuricht.
Bahr, Hermann, s. Strauß.
Bahr-Mildenburg, Anna, s. Mahler.
Baker, J. Percy, s. Musikgesellschaften.
Band, Erich, s. Chorgesang, Orchestergesang, Stadt.
Banke, Waldemar, s. Kirchenmusik.
Barberio, Francesco, s. Paisiello.
Bardas, Willi, s. Klavier.
Baresel, Alfred, s. Teichmüller.
Barge, Wilhelm (Bürk), NMZ 42, 5.
Barge, Wilhelm, s. Flöte.
Barock-musik (Sachs), Jahrbuch Peters 1919.
Baron, Ernst Gottlieb (Schwarz), Gi 1, 1.
Bartók, Béla, s. Musik.
Basel, s. a. Theater.
Baumgartner, Fritz, s. Glocken.
Baumgartner, Wilhelm. Zum 100. Geburtstage, NMZ 41, 16 — (Witt), DMZ 51, 19.
Baur, Benedikt, s. Kirchenmusik.
Bausznern, Waldemar von, u. sein Hohes Lied vom Leben u. Sterben (Chop), S 78, 29 f.
Bax, Arnold, s. a. Musik.
Bayreuth, s. Wagner.
Beck, Joachim, s. Schreker.
Beck, Otto, s. Straube.
Beck, Theodor, s. Musik.
Becker, Carl, s. Gesang.
Becker, Eduard, s. Kirchenmusik.
Becker, G., s. Wagner.
Becker, Ruppert, ein Freund R. Schumanns † (Steinkauler), NMZ 42, 11 — ZM 88, 6.
Beethoven, Ludw. van (s. a. Lied, Neuausgaben, Spohr, Wagner) — (Ebel), DTZ 18, 358 — (Glebe), MStG 25, 11/12 — (Gräner), DMZ 51, 50 — (Gysi), SMpB 9, 24 — (Mayerhoff),

Ki 31, 12 — (Prümers), ChL 1, 24 — (Sch.), KW 34, 3 — (Scholz), To 24, 35 — (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 51, 51 — (Seeliger), BB 43, 7/10 — (Söhle), DVo 22, 12 — (Staub), Cho 45, 12 — (Treß), DAS 22, 2 — (Werner), DAS 22, 1. — B.s letzte Tage. Unbekannte Briefe u. Dokumente BlS 1, 2. — B.s Musik zu Goethes „Egmont", MfA 14, 167. — Der kurkölnische Hoforganist B. (W. K.), GBl 45, 12. — B. u. wir (Abert), NMZ 42, 6. — Die B.-Ausstellung d. Preuß. Staats-Bibliothek in Berlin (Altmann), ZM 88, 2. — Zu B.s Streichquintett op. 104 (Altmann), AMZ 47, 50. — B.s Umarbeitung seines Streichtrios op. 3 zu einem Klaviertrio (Altmann), ZfM 3, 3. — Das Kostüm im Fidelio (Aron), Sc 9, 6/7. — „Fidelio" an der Wiener Hofoper (Bie), Sc 9, 6/7. — Über Aufführungen der „Neunten" in Wien (Bittner), Me 12, 10. — B.s Leonore (Brockmann), ZM 88, 3. — B. als Mensch (Chop), ChL 1, 24 u. S 78, 47. — B.s op. 31 II. Ein Beitrag zum Verständnis der Sonate (Dauffenbach), NMZ 42, 10. — Le imperfezioni d' un' opera di B. Il coro finale della IX Sinfonia (Della Corte), RMI 26, 3/4. — Zur Beethoven-Auffassung (Diesterweg), AMZ 48, 1 — B.s Orchester (Ettel), S 78, 47. — B. in Frankfurt. Ausstellung in Manskopfs musikhistor. Museum (Ficus), Frankfurter Nachrichten 16. 12. 1920. — B. u. die vorklassische Übergangszeit (Fischer), NMZ 42, 6. — B's Andante favori (Frey), ZM 87, 24. — B.s Klaviersonate in As dur (Frimmel), NMZ 41, 9. — B. in Mödling (Frimmel), NMZ 42, 6. — B.s Rezitativ-Sonate (Frimmel), NMZ 42, 2. — B. after a hundred years (Gardner), MT 61, 925. — B. u. Goethe (v. Graevenitz), NMZ 42, 7. — „Fidelio"-Betrachtungen (Hartmann), Sc 9, 6/7. — B. u. die Gegenwart (Heuß), Mw 1, 3. — B. in der jüngsten Gegenwart (Heuß), ZfM 3, 4. — B.s Jugendsonaten u. Sonatinen (Janetschek), ZM 87, 24. — Der Leidensweg des Fidelio. Mit Benutzung der Quellen des Archivs der Staatsoper (Kapp), BlS 1, 2. — Das Naturgesetz in B. (v. Keußler), Mw 1, 5. — B. in der deutschen Geistesgeschichte (Keyssner), Mw 1, 3. — Zur Egmont-Musik (Kilian), Sc 11, 1 u. RMZ 21, 50/51. — B.s Egmont-Musik u. das Theater (Kilian), AMZ 48, 3. — Glossen zu „Fidelio" (Kilian), Sc 9, 6/7. — Von B.s Handschriften und Manuskripten (Kinsky), RMZ 21, 24/25. — B. u. das Schuppanzigh-Quartett (Kinsky), RMZ 21, 24/25. — Ungedruckte Briefe B.s (Kinsky), ZfM 2, 7. — Zu B.s Tonsprache (Knab), NMZ 41, 19. — Zur Geschichte des „Fidelio" (Kruse), Sc 9, 6/7. — Zur Geschichte der B.schen „Prometheus"-Ballettmusik (Lach), ZfM 3, 4. — B.s „Neunte" u. ihre angebliche Formlosigkeit (Liepe), ZM 88, 9. — B.s Wohnung im Pasqualatihause zu Wien (Madjera), Me 12, 2. — B. u. Berlin (Martell), ZM 87, 24. — Von der Darstellung der „Fidelio"-Rolle (Merbach), Sc 9, 6/7. — Wie feiern wir Beethoven? (Misch), S 78, 49. — B. u. der Untergang des Abendlandes (Moser), AMZ 47, 50. — B. u. die Zeitstile (Moser), NMZ 42, 6. — B.-Gegner (Müller-Hartmann), Mw 1, 3. — Der B.-Kult der Zukunft (Nagel), NMZ 42, 6. — B.-Spieler. Kleine Schattenrisse großer Pianisten: d'Albert, Lamond, Ansorge, Pauer (Niemann), NMZ 42, 7. — Das »Air antriebien« in B.s op. 105 (Orel), ZfM 2, 11. — B.s Oktett op. 103 und seine Bearbeitung als Quintett op. 4 (Orel), ZfM 3, 3. — Über B.s Klaviersonaten (Petzet), S 78, 47. — B.s Chöre (v. d. Pfordten), ChL 1, 24. — Die Singstimmen in B.s Werken (v. d. Pfordten), Sti 15, 3. — B. u. der harmonische Dualismus (Pottgießer), ZM 88, 8. — B. u. der Futurismus (Pringsheim), AMZ 47, 50. — B.s Cis-Moll-Quartett. Eine Formstudie (Prohaska), Me 11, 10/11. — Der Schlußsatz der Heldensymphonie u. B.s Darstellung des rein Menschlichen (Prüfer), AMZ 47, 6. — Ausbau oder Einschränkung der Beethovenpflege? (Raabe), AMZ 47, 50. — B. u. die Politik (Raillard), DTZ 19, 359. — B. als Opernkomponist (Reimerdes), S 78, 50. — The right perspective for B. (Roberts), MT 60, 915. — B. in unserer höheren Schule (Rosenhauer), AMZ 47, 50. — Die B.sche Form (Rufser), To 25, 2 f. — Welcher Tag ist B.s Geburtstag? (Sandberger), ZM 87, 24. — Beiträge zur B.-Forschung (Sandberger), AfM 2, 3. B.s geistige Persönlichkeit (Schellenberg), NMZ 42, 6. — Glossen zum letzten B. (Scherber), S 78, 47. — Zur Psychologie des B.schen Schaffens (Schering), NMZ 42, 6. — Sonata quasi una fantasia (Schwartz), ZM 87, 15. — Zwei dramaturgische Fragen zu B.s „Fidelio" Titelgebung u. Kleidungsfrage (Seidl), Sc 9, 6/7. — B.s letzte Quartette (Simon), S 78, 47. — B.s Bedeutung für unsere Zeit (Springer), MD 8, 11/12. — B. als Symphoniker (Tessmer), S 78, 48. — Über B.s bühnendramatische Absichten (Voelcker), Sc 9, 6/7. — Zur »Missa Solemnis« [aus einem Vortrag] (Walter), BlS 1, 2. — B.s Chorgesänge (Werner), DAS 89. — Die melodische Entwicklung in B.s 1. Symphonie (Willner), L 4, 9/10 f. — B.-häuser (Wittmann), To 25, 1 ff. — Wiens B.-Feiern (v. Wymetal), AMZ 48, 1. — Zur Textgeschichte von B.s Fidelio (Zentner), ZM 87, 24. — Schindler über B.s 8. Symphonie (Zimmermann), NMZ 22, 8. — Die zweite deutsche Aufführung von B.s Neunter Symphonie zu Aachen am 23. 5. 1825 (Zimmermann), NMZ 42, 5.

Behrend, William, s. Hartmann.

Bekker, Paul, s. Oper, Schönberg.

Bell, W. H. The symphonic works of B. (Someren-Godfery), MT 61, 927 ff.

Bellardi, Rudolf, s. Ordenstein.

Bencke, Albert, s. Musik.

Bennett, George, s. Kontrapunkt, Musikunterricht.

Bennett, W. Sterndale, and his music (Corder), MT 57, 879 — (Parker), MT 57, 882.

Berger, Wilhelm (Altmann), Mz 2, 11 — (Herrmann), S 79, 3.

Berio, Margherita, s. Jommelli.

Berlin. (s. a. Beethoven, Mozart, Musikschulen). — Die Oper in der Spielzeit 1919/20 (Altmann), AMZ 47, 28 ff. — Das Berliner Musikleben 1919/20 (Chop), RMZ 21, 20/21 f. — Vita musicale Berlinese (Sondheimer), RMI 28, 1.

Berlioz, Hector (s. a. Liszt, Lied, Mozart). — The

scores of B. and some modern editing (Wotton), MT 56, 873.
Bernau, Anna, s. Musikunterricht.
Berners, Lord, s. a. Musik.
Besprechungen (s. a. Brahms, Mozart). — Abert: Mozart (Liebscher), KW 34, 9 u. (Misch), AMZ 47, 44. — Bach-Jahrbuch 1918 (Schünemann), ZfM 2, 7. — Barrenechea: Música y Literatura (T. W.), RMI 23, 3/4. — Bas: Metodo di accompagnamento al Canto Gregoriano (W. K.), GBl 46, 2. — Bekker: Mahlers Sinfonien (Tessmer), AMZ 48, 10. — Bekker: Neue Musik (Diesterweg) AMZ 47, 5. — Blessinger: Die musikal. Probleme der Gegenwart (Roner), SMpB 10, 11. — Brahms: Briefe an Simrock herausg. v. Kalbeck (Altmann), AMZ 47, 37 ff. — Bücher: Arbeit u. Rhythmus, 5. Aufl. (Einstein), ZfM 3, 5 — v. Bülow: Ausgewählte Briefe (Stieglitz), MpB 44, 1/2. — Cahn-Speyer: Handbuch d. Dirigierens (Schünemann), ZfM 2, 11. — Caland: Armbewegungen beim Klavierspiel (G'schrey), ZfM 2, 6. — Carrand: Albéric Magnard (Fornerod), SMpB 10, 5. — Cesari: G. Giulini musicista (T. W.), RMI 23, 3/4. — Cotarelo: Orígines y establecimiento de la Opera en España hasta 1800 (Nestori), RMI 25, 1. — Decsey: Bruckner (Wöß), MD 8, 3/4. — Deutsch: Schuberts Briefe u. Schriften (Hernried), RMZ 22, 17/18. — Dickhoff u. Bader: Die Welt der Töne (Anheißer), ZfM 2, 9. — Dolmetsch: The Interpretation of the music of the 17th and 18th Centuries, MT 56, 874, 875. — Denkmäler d. T. i. Österreich: Handl, Opus musicum VI (Kroyer), ZfM 2, 9 u. (Weißenbäck), MD 8, 3/4. — Denkmäler deutscher Tonkunst. Knüpfer, Schelle, Kuhnau (Mersmann), ZfM 2, 6. — Du Moulin-Eckart: H. v. Bülow (Sternfeld), AMZ 48, 19. — Forsyth: Orchestration (L. Th.), RMI 22, 1. — Frutolf: Breviarium de musica et Tonarius (Ursprung), ZfM 3, 1. — Geyer: Die künstlerische Orgel (Goller), MD 9, 3/4. — Grabner: Regers Harmonik (Mersmann), AMZ 48, 20. — Grießer: Wagners Tristan u. Isolde (Anheißer), ZfM 2, 8. — Hauer: Über die Klangfarbe (Kurth), ZfM 2, 7. — Jarosy: Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Grünberg), MpB 44, 9/10. — Jöde: Musik u. Erziehung (Schwab), KW 34, 5. — Istel: Revolution u. Oper (Cohn), ZfM 3, 2. — Kitson: The Evolution of Harmony (Clutsam), MT 57, 876 f. — Kreitmaier: Mozart (Abert), ZfM 2, 6. — Krug: Die neue Musik (Heuß), ZfM 2, 12. — Kurth: Die romantische Harmonik (Liebscher), KW 34, 7. — Lee: The story of Symphony (T. W.) RMI 24, 2. — Lenormand: A Study of Modern Harmonie (Clutsam), MT 57, 876 f. — Macpherson: The musical education of the child (Wiel), RMI 23, 3/4. — Macpherson: A short history of harmony (A. G.), RMI 25, 1. — Marsop: Zur Sozialisierung der Musik (Riesenfeld), S 78, 13. — Mayrhofer: Der Kunstklang (Auer), MpZ 10, 3/4 f. — Moser: Zur Methodik d. musikal. Geschichtsschreibung (Cohn), ZfM 2, 7. — Niemann: Meister des Klaviers (Mersmann), AMZ 47, 20. — Pfitzner: Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz (Altmann), Mz 2, 3 u. (Chop), S 78, 3 u. (Kauder), MdA 3, 3 u. (Nagel), NMZ 41, 10 u. (Schumann), KW 34, 1. — Scheffler: Vom Geist der Gotik (Weidl), NMZ 42, 12. — Schering: Die expressionistische Bewegung in der Musik (Cohn), ZfM 2, 11. — Shirlaw: The theory of harmony (Clutsam), MT 58, 895. — Spengler: Untergang des Abendlandes (Nettl), NMZ 42, 17. — Spies: Über Joseph Mohr (Ursprung), ZfM 3, 2. — Stein: Grieg (Tessmer), S 79, 20. — Stein: Die Musikanten stimmen schon (E. A. H.), SMpB 10, 3. — Vatielli: Rossini a Bologna (T. W.), RMI 26, 3/4. — Waltershausen: Musikal. Stillehre (Nagel), NMZ 41, 23. — Weinmann: Das Konzil von Trient (Weißenbäck), MD 8, 11/12. — Wiehmayer, Rhythmik u. Metrik (Holle), RMZ 21, 11. — Wolf: Handbuch der Notationskunde (Werner) NMZ 42, 14.
Beyerlein, Franz Adam, s. Bach.
Bie, Oscar, s. Beethoven, Musikfeste, Oper.
Bienert, Karl, s. Mozart.
Biographie, s. Musikgeschichte.
Birgfeld, Rudolf, s. Musikfeste, Oper.
Bischoff, Hans, s. Bach.
Bittner, Julius, (s. a. Beethoven, Oper, Wolf) — (Haas), Me 12, 7. — (Hoffmann), MdA 3, 6. — Die Partitur von „Kohlhaymerin" (Alwin), MdA 3, 6 u. Me 12, 7. — Die Kohlhaymerin (Hoffmann), MdA 3, 8.
Blaschwitz, Hilda Mena, s. Musikkritik.
Blessinger, Karl, s. Komponieren, Musik.
Bloch, Ernesto (Rosenfeld), MdA 3, 7.
Bloetz, Karl, s. Wagner.
Blümml, Emil Karl, s. Hofer, Mozart.
Blum, Carl Robert, s. Musik.
Böcklin, Arnold, u. die Tonkunst (Weidemann), ZM 1920 Aprilheft 1.
Böhm, Carl, s. Emmerling.
Bohl, Heinrich, s. Juristisches.
Boieldieu, F. A. Correspondence de B. (Robert), RMI 22, 3/4.
Boito, Arrigo (Lualdi), RMI 25, 4.
Bologna. Per la storia della musica in B. dal secolo XV al XVI. Nuovi documenti (Frati), RMI 24, 3/4.
Bonaventura, Arnaldo, s. Lied.
Bonavia, F., s. Oper, Leoncavallo.
Bonvin, Ludwig, s. Franz, Hildegard, Kirchenmusik, Scheffler.
Bopp, A., s. Kirchenmusik, Lang.
Borland, John E., s. Mc Naught.
Borodine, Alessandro Porphiriewitch. Il „Principe Igor" di B. (Lualdi), RMI 23, 1.
Bose, Fritz von (Niemann), NMZ 42, 14.
Boß, Carl, s. Mandoline.
Bothe, Franz, s. Komponieren.
Bottenheim, S., s. Musik.
Brache, Curt, s. Klavier.
Brahms, Joh. (s. a. Musikfeste). — Zum Streit über B. (Alioth), SMpM 9, 9. — Aus neu veröffentlichen Briefen von B. (Altmann), AMZ 48, 13/14 ff. — B. u. das deutsche Volkslied (Jöde), L 3, 7/8. — B. u. W. Müller (Lissauer), SMpB 9, 7 u. RMZ 21, 12. — Neue Brahms-Literatur (Nagel), NMZ 41, 22. — B. and the waltz (Newman), MT 57, 882. — B. and Wolf as lyrists (Newman), MT 56, 871 f. — Eine

Einführung in B.'s Sinfonien (Niemann), ZM 88, 11. — B. in Holland (Röntgen), NMZ 41, 15. — Variationen op. 9 fismoll (Schwartz), ZM 87, 10.
Brancour, René, s. Hugo, Musiksammlungen.
Brandt, Fritz, s. a. Musikfeste.
Braun, Emil, s. Geige.
Braun, E., s. Juristisches.
Braun-Plendl, Philipp (Mauke), NMZ 42, 7.
Brehmer, Fritz, s. Wagner.
Breitenbach, Basilius † (P. A. G.), MS 53, 10.
Breitkopf. Beiträge zur B.'schen Geschäftsgeschichte (v. Hase), ZfM 2, 8.
Brémaud, Yvonne, s. Musikkritik.
Breslau. Die Musikstadt B. u. Reger (Jensch), AMZ 48, 20.
Bridge, Frank, s. a. Musik.
Brinkkrine, Johannes, s. Kirchenmusik.
Brinzinger, Adolf, s. Gerbert.
Brockmann, Adolf, s. Beethoven.
Brodersen, Friedrich (Würz), NMZ 41, 24.
Broesike-Schoen, Max, s. Mahler, Reiner.
Bronisch, s. Kirchenmusik.
Browne, John, s. a. Musik.
Bruch, Max, RMZ 21, 40/41. — (Altmann), WM 65, 5 u. AMZ 47, 41. — (Ebel), DTZ 18, 357. — (Steinitzer), ZM 87, 21. — (W. N.), NMZ 42, 3. — Ein Brief B.'s NMZ 42, 14.
Bruckner, Anton (Gräner), DMZ 51, 31. — (Schwebsch), BB 43, 7/10 f. — (Teßmer), DVo 22, 2. — (Ulrich), Rhein.-Westfäl. Zeitung 11. 7. 1920. — Ist B.'s sogen. Choralthema seine Erfindung? (Altmann), AMZ 47, 6. — B.'s „Te Deum" (Göllerich), MD 9, 1/2. — B.'s 5. Symphonie (Grunsky), Ha 13, 5. — Schlichte Erinnerungen an B. (Kluger), MD 8, 3/4 f. — Über die Berechtigung des Vorwurfes, daß Bruckner von Wagner beeinflußt sei (Pauer), NMZ 42, 10. — B.-Dämmerung (Teßmer), RMZ 21, 18/19. — B.-Bibliographie (Teßmer), NMZ 42, 19. — B.-Pflege (Wöß), MD 8, 1/2.
Bruger, Dagobert, s. Bach.
Bruger, H. D., s. Laute.
Brunck, Constantin (Schmidt), NMZ 41, 23.
Brunck, Constantin, s. Gesang, Klavier, Meister, Nürnberg.
Brunelli, Antonio. Eine Sing- u. Spielsuite von B. (Nettl), ZfM 2, 7.
Buchstaller, G. F., s. Musikunterricht.
Bülow, Hans von. Persönliche Erinnerungen an B. (Strauß), BlS 1, 4.
Bülow, Paul, s. Lienhard, Musikunterricht, Wagner.
Bülow, Wolfgang, s. Geigen.
Bürger, J., s. Hermeneutik.
Bürli, Gottwald, † (Amrein), Cho 45, 12.
Burgeß, Francis, s. Kirchenmusik.
Burghausen-Leubuscher, Helene, s. Hollaender.
Burton, David, s. a. Musik.
Burton, Simon, s. a. Musik.
Busoni, Ferruccio (s. a. Oper). — (Zweig), BlS 1, 7. — Verzeichnis der veröffentlichten Kompositionen u. Bearbeitungen, MdA 3, 1/2. — Aufzeichnungen u. Tagebuchblätter (Busoni), MdA 3, 1/2. — „Arlecchino" (Busoni), BlS 1, 7. — „Die Götterbraut", Sagenspiel in 3 Bildern — Text — (Busoni), BlS 1, 7. — (Chantavoine), MdA 3, 1/2. — B. u. das Klavier (Dent), MdA 3, 1/2. — B. als Komponist (Dent), MdA 3, 1/2. — B. in Weimar (Draber), MdA 3, 1/2. — Das Stilproblem der neueren Klassizität im Werke B.'s (Jarnach), MdA 3, 1/2. — Schlaglichter auf Leben u. Werk (Kapp), BlS 1, 7. — „Turandot" Die Dichtung im Wandel der Zeiten (Kapp), BlS 1, 7. — B. u. Bach (Leichtentritt), MdA 3, 1/2. — B. u. Bach (Pfohl), Mw 1, 4. — „Die Brautwahl" (Pfohl), BlS 1, 7. — Das Goethesche in B. (Selden-Goth), MdA 3, 1/2.
Bustico, Guido, s. Anelli, Novara, Theater.
Buths, Julius † RMZ 21, 12.

C

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Juristisches, Mahler, Oper.
Callegari, Matelda, s. Melodrama.
Cametti, Alberto, s. Anerio, Carissimi, Du Pont, Rom.
Cantarini, Aldo, s. Perinello.
Caravaglios, Nino, s. Valente.
Carissimi, Giacomo. Primo contributo per una biografia di C. (Cametti), RMI 24, 3/4.
Carlsruhe in Oberschlesien u. seine Beziehungen zu C. M. v. Weber (Klose), ZM 87, 21.
Carraud, Gaston. † SMpB 9, 13.
Carraud, Gaston, s. Chausson, Noparts.
Carrière, Paul, s. Farbe, Harmonie, Intervall, Komponieren, Melodie.
Carulli, Ferdinand, (Schwarz), Gi 1, 5.
Casella, Alfredo, s. Klangfarbe, Rossini.
Cassi, Gustav, s. Lehmann.
Cesari, Gaetano, s. Giulini, Sanmartini.
Chantavoine, Jean Philippe, s. Busoni, Chopin.
Charpentier, Gustave. (Vuillemin), SMpB 9, 9.
Chausson, Ernest (Carraud), SMpB 9, 8.
Chevalley, Heinrich, s. Nikisch.
Child, William, s. Kirchenmusik, Musikfeste.
Chilesotti, Oscar, (Fedeli), RMI 23, 3/4.
Chilesotti, Oscar, s. Lied, Martini.
Chiti, Girolamo, s. a. Musikalien.
Chmel, Otto, s. Petschnig.
Chop, Max, s. Bausznern, Beethoven, Berlin, Besprechungen, Doebber, Geige, Klavier, Mozart, Nikisch, Oper.
Chopin, Frédéric. (s. a. Schubert) — L' italianisme de Ch. (Chantavoine), SMpB 9, 10, — Das „Regentropfen-Prélude" (Frey), ZM 87, 22, — Ch.'s Emoll-Prélude (Frey), ZM 87, 23, — Ch. e la stampa Scozzese nel 1848 (Hubens), RMI 22, 2 — Etüden op 10 (Schwartz), ZM 88, 8.
Choral, s. Kirchenmusik.
Chorgesang. (s. a. Kirchenmusik, Köln, Musikunterricht). — Vom Ch. (Gr.), DAS 22, 1. — Der [Kirchen-] Knabenchor (J. L.) GBl 46, 1 f. — Zur Krise unserer gemischten [Kirchen-]Chöre (W. K.) GBl 45, 10. — Wünsche in das Lager des Männergesanges (Band), AMZ 47, 28. — Die Aufgabe der deutschen Lehrergesangvereine (Band), Ha 12, 5/6. — Zukunftswege unserer Männergesangvereine (Band), To 25, 12 u. RMZ 22, 9/10 u. ChL 2, 7. — Entstehung u. Entwicklung des Männerchorgesanges (Dahlke), ChL 1, 11 ff — Vom Werkzeug des Arbeitersängers (Guttmann), DAS 22, 2 — Über den künstlerischen Vortrag von Chorliedern (Heid),

DAS 22, 3 — Erziehung zum Chorgesang (Hennried), ChL 2, 5 ff — Berufschöre (Hoffmann), MdA 3, 11 — Zur Pflege der Klangschönheit im Chorgesang (v. Kotzebue), ChL 1, 10. — Die Aufgaben des deutschen Chorgesanges (Leichtentritt), Mel 2, 9. — Stimmbildung des Chores (Löbmann), ChL 1, 6/7. — Vom Chorgesang in der Schweiz seit 1914 (Loele), ChL 1, 10. — Zur Erneuerung der Chorpflege in Deutschland (Lossen), ChL 1, 22. — Goethes Bedeutung für die deutsche Chorkomposition (Mießner). To 24, 29 f. — Chorprobleme (v. Mojsisovics), ChL 1, 4 — Der Chorleiter (Pauli), ChL 1, 2 ff. — Deutscher Männergesang u. deutscher Staat (Prümers), ChL 2, 11/12. — Wünsche aus dem Lager des Männergesanges (Schlicht), AMZ 47, 23/24. — Der Ch. in unserer Zeit (Storck), Mz 2, 16 u. AMZ 47, 21. — Der A-cappella-Gesang (Walther-Schafferdt), DAS 88. — Der Solist im Chorkonzert (Werner), DAS 22, 2. — Die Ausstattung des Programms (Werner), DAS 22, 4. — Etwas über Gesangwettstreite (Zöllner), ChL 2, 11/12.

Clarke, Stanley H., s. Musik.
Clifford, Julian, MT 58, 897.
Clutsam, G. H., s. Besprechungen, Harmonie, Musik, Musikunterricht.
Coates, Henry, s. Konzert.
Coester, F. von, s. Mendelssohn, Reger.
Coeuroy, André, s. Rousel.
Cohn, Arthur Wolfgang, s. Besprechungen, Riemann.
Colditz, Emma, s. Klavier.
Coleridge-Taylor, Samuel. The choral works of C.-T. (Lowe), MT 61, 931.
Colles, H. C., s. Dvorak, Elgar, Franck, Melodie, Musik, Musikfeste.
Conradi, August, (Kruse), S 79, 25.
Conradus, Cornelius, ein vergessener niederländ.-deutsch. Musiker d. 16. Jhdts. (Seiffert), AfM 2, 2.
Conze, Johannes, s. Gesang.
Corder, Frederick, s. Bennet, Jean-Aubry.
Cords, Gustav, s. Juristisches, Musikkritik, Volksmusik.
Corelli, Arcangelo, u. Lolli (Moser), ZfM 3, 7. — I 150 strumenti ad arco diretti dal C. (Torrefranca), RMI 24, 3/4 — Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo (Vatielli), RMI 23, 2.
Cornelius, Peter, (s. a. Orpheus) — C. als religiöser Liedersänger GBl 46, 3 ff.
Corner, David, Gregor u. sein Gesangbuch (Johandl), AfM 2, 4.
Cornish, William s. a. Musik.
Correggios Farbenmusik (Segnitz), ZM 87, 8.
Couplets, (L.) MfA 14, 169.
Cowper, Robert, s. a. Musik.
Cramer, C., s. Mozart.
Cramer, Paul, s. Symphonie.
Crome, Fritz, s. Musikfeste.
Cronheim, Paul, s. Mengelberg.
Crusius, Otto. (Harzen-Müller), To 24, 1.
Cummings, William, Hayman MT 56, 869.
Curwen, John, MT 57, 886.

D

Dahlke, E., s. Musikunterricht, Chorgesang.
Dahms, Walter, s. Goepfart, Mendelssohn.
Dale, Benjamin, (s. a. Musik). — D.s Pianoforte sonata in D (Corder), MT 59, 902.
Daninger, Josef G., s. Ästhetik.
Daubeny, Ulric, s. Kirchenmusik.
Dauffenbach, Wilhelm, s. Beethoven, Lied, Orpheus.
Dauriac, Lionel, s. Komponieren.
Dasatiel, J. A., s. Kammermusik.
David, Hanns W., s. Musik.
David, L., s. Kirchenmusik.
Davids, H. Walford, s. Harmonie.
Davidsohn, Heinrich, s. Klavier.
Debussy, Cl., as musical critic MT 59, 905. — A memory (Liebich), MT 59, 904. — D. La sua arte e la sua parabola (Lualdi), RMI 25, 2. — (Müller-Hartmann), Mw 1, 6. — The development of D. (Newman), MT 59, 903. — Der Stil der letzten Werke (Wellesz), MdA 3, 3.
Decker, C. M., s. Müller.
Deckert, Willy, s. Geige.
Deklamation s. Vortrag (s. a. Schubert).
Delius, Frederick. (Heseltine), MT 56, 865. — D.s new opera „Fennimore and Gerda" (Heseltine), MT 61, 926.
Della Corte, Andrea, s. Arienzo, Beethoven, Giordano, Metastasio.
Dent, Edward J., s. Busoni, Gesang, Musikunterricht, Taylor.
Dette, Arthur, s. Knappertsbusch, Mikorey, Reznicek, Vollerthun.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Dibbern, G., s. Vortrag.
Dickens, Charles. The music and musicians of D. (Thomas), MT 61, 930 ff.
Diesterweg, Adolf, s. Ästhetik, Beethoven, Besprechungen, Expressionismus, Futurismus, Harmonie, Lind, Volksmusik, Weber.
Di Giacomo, S., s. Neapel.
Dilettanten. — Das Laienrecht in der Kunst (Storck), AMZ 47, 7.
D'Indy, Vincent. — The ideas of D'I. (Saint-Saëns, transl. by F. Rothwell), MT 61, 925 ff.
D'India, Sigismondo. — Zalizura, il primo melodramma a Torino (Torri), RMI 26, 1.
Dingeldey, Karl, s. Juristisches.
Dirigieren (s. a. Chorgesang). — Der temperamentvolle Dirigent u. das Publikum (Schmidl), ChL 1, 23.
Dissonanz s. Konsonanz.
Dittersdorf, s. a. Pergolesi.
Dixon, George, s. Orgel.
Dobra, Wilhelm, s. Theater.
Doebber, Johannes † (Chop), S 79, 5.
Döbereiner, Christian, s. Gambe.
Dörffel, Alfred. — Zum 100. Geburtstag (P. O.). AMZ 48, 4. — (Elfr. Dörffel), NMZ 42, 10.
Doflein, Erich, s. Musikfeste.
Dolmetsch, Mabel, s. Tanz.
Doret, Gustave, s. Musik, Musikfeste.
Dorn, Otto, s. Schuricht.
Dorschfeldt, Gerhard, s. Oper.
Draber, H. W., s. Busoni.
Drama s. Oper.
Drechsler, Hermann, (Oehlerking), NMZ 41, 14.
Dresden u. die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jhdts. (Engländer), ZfM 3, 1. — Die Kreuzkantoren zu D. (Held), Ki 32, 1/2 f. — Die Dresdner Staatsoper (Platzbecker), NMZ 41, 21. — Aus der Geschichte des Kreuzchores

(Richter), Ki 32, 1/2. — Die Kirchenmusik in der Kathol. Hofkirche zu Dresden in Vergangenheit u. Gegenwart (Schröter), MS 54, 1 ff.
Droescher, Georg, s. Weber.
Dvořák, A. — Aspects of D.s Chamber Music (Colles) MT 61, 923.
Drwenski, Walter, To 25, 5.
Dubinski, Max, s. Weber.
Duncan, J. M., s. Kirchenmusik.
Duncan, William Edmondstoune (Langford), MT 61, 931.
Dunstan, E. Graham, s. Orgel.
Duparc, Henri (Parigi), RMI 21, 4.
Du Pont, Jacques, e la sua „Canzon di cald'arost" 1549 (Cametti), RMI 23, 2.
Dur s. Harmonie.

E

Ebel, Arnold, s. Beethoven, Bruch, Göttmann, Musik, Musikunterricht, Reger.
Eccarius-Sieber, A., s. Musikunterricht.
Edgar, Edward. — E.'s Quintet for Pianoforte and strings (op. 84) (Colles) MT 60, 921.
Eichendorff u. die Musik (Zöllner), ChL 1, 4.
Eickemeyer, Willy, s. Musikfeste.
Einführungen s. Hermeneutik.
Einstein, A., s. Besprechungen, Hase, Schmid.
Eitz, Carl, s. Akustik, Noten.
Elgar, Edward (s. a. Noten). — E.'s String Quartet MT 60, 917. — E.'s Violoncello Concerto (Colles), MT 61, 924. — „The Spirit of England" E.'s new Choral Work (Newman), MT 57, 879. — E.'s „Fourth of August" (Newman), MT 58, 893.
Ellingford, Herbert F., s. Orgel.
Ellis, William Ashton, s. Nietzsche, Wagner.
Elsässer, Ernst G., s. Musikunterricht.
Emerich, Paul, s. Klavier, Reger.
Emmerling, Georg (Böhm) ChL 1, 21.
Engländer, Richard, s. Dresden, Fischietti, Mraczek.
Entlehnungen. (Rietsch), AfM 2, 2.
Enzenhofer, J., s. Zither.
Erckmann, Fritz, s. Händel, Rousseau.
Erotik, Die, in der Musik (Schorn), NMZ 42, 5.
Erpf, Hermann, s. Schönberg.
Ertel, Paul, s. Beethoven, Juristisches.
Eschweiler, Karl, s. Kirchenmusik.
Ettinger, Max, s. a. Musikfeste.
Eurythmie, s. Tanz.
Evans, Edwin, s. Musik.
Exotismus, Musikalischer (v. Hornbostel), Mel 2, 9.
Expressionismus (s. a. Futurismus). — Expressionistischer Waffengang (Diesterweg), AMZ 48, 8. — Gedanken über E. (Schlenfog), L 3, 9/10. — E. als Ziel? (Rufser), Mel 2, 2. — (Vidor), Mel 2, 3.

F

Fabricius, O., s. Musikunterricht, Volksmusik.
Falla, Manuel de. (Jean-Aubry), MT 58, 890.
Fara, Giulio, s. Flöte, Launeddas, Musik.
Farbe (s. a. Sehen). — F. u. Ton (Carrière), AMZ 47, 45. — Colour in music (Salmon), MT 61, 925.
Faßbaender, Peter † (Vogler), SMpB 9, 6.
Fayrfax, Robert (s. a. Musik). — (Shore), MT 61, 930.
Fedeli, Vito, s. Chilesotti.
Felber, Rudolf, s. Musik, Schumann.
Feldweg, Erich (Unger), NMZ 41, 18.
Fenigstein, Berthold, s. Juristisches, Musik.
Ferraria, L. E., s. Musikunterricht.
Feuerbach, Anselm, s. Wagner.
Feuerstein, Arnold, s. Zither.
Ficus, Emmy, s. Beethoven.
Fischer, Kurt, s. Krieger.
Fischer, Wilhelm, s. Beethoven, Wien.
Fischietti, Domenico, als Buffokomponist in Dresden (Engländer), ZfM 2, 6 f.
Fiorentino, Emilia, s. Text.
Fleischmann, H. R., s. Geige, Musik, Musikfeste, Schoenberg, Schreker, Vortrag.
Flöring, F., s. Musikkongresse.
Flöte. Dello zufolo pastorale in Sardegna (Fara), RMI 23, 3/4.
Flood, W. H. Grattan, s. Kirchenmusik, Lind, Musik.
Flotow, Friedrich von. „Stradella" (L.), MfA 14, 160.
Förster, Caspar. Gedenk-Säule F.'s aus Danzig (Wolffheim), AfM 2, 2.
Foerster, J. B., s. Mahler.
Form. Formanregungen (Moser), Mel 2, 4.
Fornerod, Aloys, s. Besprechungen.
Franck, César, and the sonata (Colles), MT 56, 866. — The third period of F. (Grew), MT 60, 919.
Franke, Friedrich, s. Reger.
Franke, Curt M., s. Wagner.
Frankfurt a/M., s. Musiksammlungen.
Franz, Der heilige, von Borgia als Komponist (Bonvin), MS 53, 9 f.
Franz, Robert. Ein unbekannter Brief (Kruse), Mz 2, 31. — F.-Erinnerungen (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 52, 10.
Frati, Lodovico, s. Bologna, Laute, Musikalien, Vecchi.
Frau. Zur Frage des Frauenorchesters (Kommol), AMZ 47, 1. — Die F. als Komponistin (Witt), Ha 12, 11/12.
Freisleben, E., s. Klavier.
Freitag, A., s. Kirchenmusik.
Frey, Martin, s. Beethoven, Chopin, Vortrag.
Friedrich, Hans, s. Musik.
Frimmel, Theodor, s. Beethoven.
Froggatt, Arthur T., s. Konzert.
Fromaigeat, E., s. Musik.
Fuchs, Alois, s. a. Mozart.
Furtwängler, Wilhelm, (Teßmer), NMZ 42, 18.
Futterer, Carl s. a. Oper.
Futurismus (s. a. Beethoven, Expressionismus). — (Mersmann), AMZ 47, 14. — (Nicciol), ZM 87, 22. — Von der expressionistischen Krise (Diesterweg), AMZ 47, 51. — Noch einmal: Musikalischer Futurismus. Eine Erwiderung (Mersmann), AMZ 47, 14.

G

Gambe (s. a. Bach). — (Döbereiner), ZM 87 15. — La Viola da Gamba in Italia (Albini), RMI 28, 1.
Gardner, George, s. Beethoven.
Gatscha, Anton, s. Klavier.
Gatti, G. M., s. Malipiero, Pick-Mangiagalli, Pizetti.

Gatty, Nicholas C., s. Konzert, Orchester.

Gedenktage, Musikalische, des Jahres 1921, (Keller), SMpB 10, 4.

Geige. — Un nouveau »violon« (?) (Ch. K.) SMpB 9, 7. — Die Frage des Cremonenser Geigenlackes (Braun), SMpB 9, 10 u. 12. — Neue Geigen (Bülow), S 79, 1. — Die Probe der Nevalo-Geige (Chop), S 79, 7. — Die Nevalo-Geige (Deckert), To 25, 6. — Das Geheimnis der altitalienischen Meistergeige vom Standpunkt des Technikers (Fleischmann), SMpB 10, 7. — Erfordert die Erhöhung des Kammertones nicht auch Berücksichtigung im Geigenbau? (Großmann), DIZ 21, 24. — Stradivarius redivivus? (Jarosy), AMZ 48, 5. — Die „Nevalo"-Geige (Jarosy), AMZ 48, 6. — Die Thomastik-Geigen (Koch), Me 11, 10/11. — Die steirischen Geigenmacher (Pälfner), NMZ 41, 12. — Der Sammler L. Tarisio (Payne), Mw 1, 10. — Der echte „Straduariton" [Nevalo] entdeckt (Payne), Mw 1, 6.

Generalbaß, s. a. Accompagnement.

Gentili, Alberto, s. Harmonie.

Georgii, Walter (s. a. Reuß) — (W. H.), NMZ 41, 8.

Gerber, Bruno, s. Hauer.

Gerbert, Martin. — Zum 200jähr. Geburtsfest (Brinzinger), NMZ 41, 23.

Gerhardt, Paul. — (Schnackenberg), MSfG 24, 1/2.

Gesang (s. a. Akustik, Beethoven, Lied, Musik, Musikunterricht, Rom, Vortrag). — Einiges über Gesang u. Gesangunterricht (W. Er.), To 24, 10. — Über Tonbildvorstellungen beim Singen. Eine psycho-physiologische Studie (Becker), Sti 14, 7. — Über Vokalisation u. Registerfragen (Becker), Sti 15, 9. — Der ideale Gesangston (Brunck), DAS 22, 1. — Der konzentrierte Gesangston (Conze), AMZ 47, 38. — Die Sprachmelodik als Grundlage der Sprechtechnik (Conze), MpB 44, 9/10. — Die deutliche Textaussprache in gesangstechnischer Beleuchtung (Conze), Sti 15, 7/8. — Zur Sicherung edler, klassischer Gesangskunst durch die Lösung der Stimmwechsel-, u. Volksschulgesangfrage (d'Arguto), S 78, 35 f. u. SMpB 9, 16 f. — Neuentdeckung über die Phänomene der menschlichen Stimme (d'Arguto), To 24, 25 f. — The alleged stupidity of singers (Dent), MT 58, 896. — Song without words (Dent), MT 59, 899. — Suum cuique! [Opernsänger auf dem Konzertpodium] (Harzen-Müller), DTZ 19, 359. — Über Lautbildung (Hastung), HfS 16, 7. — Über Stimmbildung und stimmtechnische Schlagworte (Heinrich), MpB 43, 23/24. — Modernes Gesangsrollenstudium (Janetschek), Sti 14, 12. — „Falsett!" Eine historisch empirische Untersuchung (Klunger), Sti 15, 6. — Reinecke u. Scheidemantel eine metodologische Untersuchung (Klunger), NMZ 42, 1. — The art of teaching singing (Larkcom), MT 59, 904. — Registers (Larkcom), MT 60, 915. — Zur Klärung in Fragen der Stimmbildung (Löbmann), GBl 45, 3/4. — Über Fülle der Stimme (Löbmann), GBl 45, 5. — Sang u. Lied im Uranfang (Massinger), ChL 1, 23. — Der „Glottisansatz", ein Stärkungs- u. Heilmittel? (Menne u. Mölders), GBl 45, 2. — Stimmbildung auf natürlichem Wege (Papstockert), Sti 15, 9. — Hygienisches Sprechen und Singen (Prange), Sti 15, 7/8. — Zum Kapitel: Italienische Methode (Rasch), AMZ 47, 40. — Welche Aufgaben hätte ein großer deutscher Sänger jetzt zu erfüllen? (Schmitt), NMZ 41, 8. — Die Intensitätsgrenze der ersten Laute beim Gesangunterricht (Schmitz), Sti 14, 7. — Über Stimmregister (Schmutzler), Sti 15, 1. — Beitrag zur Stimmwechselfrage (Schwartz), Sti 15, 6. — Appunti di pedagogia del canto (Silva), RMI 22, 1/2. — A proposito di sistemi antichi e moderni d'insegnamento del canto (Silva), RMI 23, 2. — Appunti di pedagogica del canto (Silva), RMI 24, 1. — Nuove acquisizione della fonetica linguistico-musicale (Somigli), RMI 22, 2. — L'antico sistema italiano di coltivazione vocale (Taylor), RMI 23, 1. — Vocal virtuosi of the 18. century (Trevor), MT 61, 927. — L'art du chant. Les causes de la décadence et le moyen d'y remédier (Valmond), SMpB 10, 2 ff. — Die Vokalmusik als Objekt der Musikkritik (Waechter), Me 11, 2. — Wagner über dramatischen Gesang. Unveröffentlichte Briefe an F. Schmitt, BlS 1, 6. — Naturstimme u. Kunststimme (Zumsteeg), Sti 15, 2.

Giordano, Umberto. — »Madame Sans-Gêne« (Della Corte), RMI 22, 1.

Gitarre (s. a. Laute, Sanz). — Vom G.-unterricht (Albert), Gi 1, 8. — G. u. Laute (Henze), ChV 1, 9. — Etwas über die Abdämpfung der Saiten beim G.-spiel (Hinz), Gi 1, 1. — Lauter Sand, nicht ein Felsen. [Über Altmeister der Gitarristik] (Jöde), L 4, 3/4. — Die Flageolettöne u. ihre Notierung (Just), Gitarrefreund, München 20, 2 ff. — Die Wiener Gitarristik vor Giuliani (Koczirz), Gi 2, 7 f. — Die Leipziger „Allgem. musikal. Zeitung" als gitarristische Quelle (Zuth), Gi 1, 4 ff.

Giuliani, Mauro, s. Gitarre.

Giulini, Giorgio, musicista. Contributo alla storia della sinfonia in Milano (Cesari), RMI 24, 1 ff.

Glasunow, Alexander. (Handschin), SMZ 61, 7. — G. new Pianoforte Concerto (Belyaev), MT 59, 902.

Glattes, Otto, s. Musikunterricht.

Glebe, Karl, s. Beethoven.

Glocken. — Bronze- oder Gußstahlglocken? (Baumgartner), MD 8, 9/10. — Welche Aufgaben erwachsen dem Kirchenmusiker im Hinblick auf den Wiederaufbau der Kirchenglocken? (Henkel), MSfG 26, 1/2. — Zur Neuanschaffung von Glockengeläuten (Löbmann), MD 9, 1/2 und CO 55, 10/12. — Zum neuesten Stande der Gießkunst von Stahlglocken (Löbmann), GBl 46, 4. — A famous British bell foundry (Starmer), MT 59, 900. — The great bell of Moscow (Starmer), MT 57, 884. — English carillons (Starmer), MT 56, 868. — Carillons (Starmer), MT 56, 866.

Gluck, Ch. W. v. — »Semiramis«, ein wiedergewonnenes Meisterwerk G.s (Arend), KW 33, 19. — G.s Abkehr vom italienischen Opernstil (Pfannenstiel), Mz 2, 34. — Deux collaborateurs italiens de G. (Prod'homme), RMI 23, 1 ff. — Les portraits français de Gluck

(Prod'homme), RMI 25, 1. — Riflessi della lotta Gluckista in Italia (Vatielli), RMI 21, 4.
Glück, Guido, s. Text.
Godfrey, Dan, and Bournemouth MT 57, 876.
Göhler, Georg, s. Heuß, Juristisches, Mahler, Musik, Riemann, Schundmusik.
Göllerich, August, s. Bruckner.
Goepfart, Karl. (Dahms), DS 11, 13/16.
Goethe, Joh. Wolfg. v. (s. a. Beethoven, Busoni, Chorgesang, Loewe). — G.s Beziehungen zu musikal. Personen in Karlsbad 1785—1823 (Kaufmann), ZM 88, 1. — G. u. Schiller in ihren Beziehungen zur Musik (Keller), SMZ 61, 3 f. — Über G.s unbekannte Librettodichtungen (Meller), NZM 87, 1/2. — Problem einer Faust-Musik (v. Mojsisovics), NMZ 42, 15. — G.s „Faust" in der Musik (Morgenroth), Sc 9, 11/12.
Göttmann, Adolf. † (Ebel), DTZ 18, 356.
Goetz, Hermann. — Die Einlage zur „Widerspenstigen" (Kruse), S 78, 51.
Götz, Karl, s. Loewe.
Gofferje, Karl, s. Laute.
Görlitz (s. a. Petri). — Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikal. Leben in G. 1375—1450 (Gondolatsch), ZfM 2, 8.
Goldfaden, Abraham, der Begründer der Jiddish-Theater-Singspiele (Kaufmann), ZM 87, 14.
Goldschmidt, Hugo, s. Bach, Tonsymbolik.
Goguel, Oskar, s. Musik.
Goller, V., s. Besprechungen.
Golther, Wolfgang, s. Wagner.
Gondolatsch, M., s. Görlitz, Petri.
Gooffens, Eugène, (s. a. Musik). — (Scott), Che 1.
Gotik. — Unser Verhältnis zu gotischer Musik (Sachs), Mel 2, 9.
Gounod, Charles François. — The centenary of G. MT 59, 905.
Grace, Harvey, s. Bach, Kirchenmusik, Liszt, Orgel, Reger, Rheinberger, Saint-Saëns.
Gräner, Georg, s. Beethoven, Bruckner, Musik,
Gräner, Paul, s. a. Oper.
Graevenitz, G. v., s. Beethoven, Musiksammlungen.
Granados, Enrique. — (Jean-Aubry), MT 57, 886. — The Gr. of the »Goyescas« (Newman), MT 58, 894.
Gregorianischer Gesang s. Kirchenmusik, s. a. Noten.
Gregor, Will. s. Oper.
Grempe, Max, s. Musik.
Grétry, A. E. M. — Lettres inédites (Long des Clavières), RMI 21, 4. — Les réflexions d'un solitaire (Long des Clavières), RMI 26, 3/4. — (Turner), MT 61, 930.
Grew, Sydney, s. Bach, Franck, Kirchenmusik, Whitman.
Griepenkerl, Wolfgang Robert. — Seine Schriften über Musik (Werner), ZfM 2, 6.
Grillparzer, Fr., u. die Musik (Trott), DMZ 51, 1.
Griveau, Maurice, s. Intervalle, Melodie.
Grohé, Helmut, s. Oper.
Groß, Felix, s. Wagner.
Großmann, Max, s. Geige.
Gruber, Franz X., s. Ortwein.
Grünberg, Max, s. Besprechungen.
Grüneisen, Friedrich, s. Kirchenmusik.
Grunsky, Karl, s. Bruckner, Musik.
G'schrey, Rich., s. Besprechungen.
Gugitz, Gustav, s. Mozart, Reichardt.
Günther, Siegfried, s. Mahler.
Güttler, Hermann, s. Musikfeste.
Gurlitt, Cornelius, der Meister der Hausmusik (Volquardsen), Ha 12, 5/6.
Gurlitt, Manfred, s. a. Oper.
Guttmann, Alfred, s. Chorgesang, Lied.
Guzzo, Augusto, s. Kirchenmusik.
Gysi, Fritz, s. Beethoven.

H

Haarklou, Johannes (Unger), NZM 87, 7/8.
Haas, Robert, s. Musikalien, Zamponi.
Haas, Theodor s. Bittner, Lied.
Hadland, F. A., s. Musik.
Haefelin, Max, s. Musikkritik
Händel, G. F. (s. a. Mozart). — Das Orchester in H.'s Opern (Erckmann), NMZ 42, 7. — Die Bearbeitung der H'schen Rodelinde u. ihre Uraufführung am 26. 6. 1920 in Göttingen (Hagen), ZfM 2, 12. — H.'s Kulturdienst u. unsere Zeit (v. Keußler), Ha 12, 1/2. — **„Rodelinde"** in Göttingen (Kobelt), AMZ 47, 29/30.
Hagen, Oskar, s. Händel.
Halm, August, s. Bach.
Hamburg, (s. a. Musikbibliotheken). — Musikschätze der Hamburg. Stadtbibliothek (Pfohl), Mw 1, 9. — Die Kirchenmusik bei der Einweihung der Gertruds-Kapelle in H. 1607 (Seiffert), Mw 1, 9. — Alt-Hamburgs Kirchenmusik (Sittard), Mw 1, 9.
Handke, Robert, s. Bach.
Handschin, J., s. Glasunow, Petersburg.
Harmonie. „Distonalität" (Carrière), AMZ 47, 22. — Questions of modern harmony (Clutsam), MT 56, 863. — Some new scales and chords (Davids), MT 61, 933. — Von der verdämmernden Tonalität (Diesterweg), AMZ 47, 9. — A proposito del mio „nuovo sistema di armonia" (Gentili), RMI 25, 3. — Étude sur le mineur et le majeur dans un certain nombre de systèmes musicaux (Jeannin), RMI 22, 2. — Physiologie de l'harmonie (Reymond), SMpB 10, 11. — Kleine Studien zur Harmonik (Richter), L 3, 11/12 f. — De la tonalité (Reymond), SMpB 10, 12. — The origin of the major and minor modes (Schlesinger), MT 58, 893 ff.
Harmonium, Das, u. der Klerus (Schmid), MS 53, 3.
Harris, Clement Antrobus, s. Orgel.
Hart, N. de V., s. Text.
Hartmann, Georg, s. Beethoven, Juristisches Meyerbeer.
Hartmann, Joh. Peter Emil. Über die Kunst H.'s (Behrend), NMZ 42, 11.
Hartmann, Rudolf, s. Ästhetik, Musikunterricht.
Harty, Hamilton, MT 61, 926.
Harzen-Müller, A. N., s. Crusius, Gesang.
Hashagen, Fr., s. Bach.
Hase, Hermann v., s. Breitkopf.
Hase, Oskar von † (Aber), ZM 88, 4. — (Einstein), ZfM 3, 5. — (Nagel), NMZ 42, 12.
Hasse, Johann Adolf, (Schmid), Mz 2, 15.
Hasse, Karl, s. Kirchenmusik, Schein.

Haftung, W., s. Gesang.
Hatzfeld, J., s. Musikvereinigungen.
Hauer, Josef, (Gerber), Me 11, 10/11. — Wie ich als kleiner Junge die Grundzüge der europäischen Kompositionsweise erlernte (Hauer), Me 12, 3.
Hausmusik (Kolbe), Mz 2, 10. — Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhetische Betrachtung zur Hausmusik (Höckner), L 3, 9/10 f. — Die Mission unserer Hausmusik (Hübner), NMZ 41, 19. — Rettet unsere deutsche H. (Janetschek), ZM 88, 9 f. — Erneuerung u. Veredelung der Hausmusik (Pokorny), L 3, 7/8.
Haustein, Josef. Zum 70. Geburtstage (Streich-Weber), ChV 1, 8.
Haydn, Joseph. H.'s Klavierwerke. Bd. I Sonaten 1—22 (Abert), ZfM 2, 10. — H. als Opernkomponist (v. Lepel), ZM 88, 2.
Hehemann, Max, s. Reger.
Heid, Phil., s. Chorgesang, Uthmann.
Heimanns, W., s. Lortzing.
Hein, Arnold, s. Kirchenmusik.
Heinitz, W., s. Lied.
Heinrich, Gertrud, s. Gesang.
Heitmann, Fritz, s. Reger.
Held, Karl, s. Dresden.
Hellmers, Gerh., s. Oper.
Helm, Theodor (s. a. Wien). — (Unger), NZM 87, 1/2.
Henke, Karl, s. Musikunterricht.
Henkel, H., s. Glocken.
Hennig, R., s. Wagner, Weber.
Henry, Leigh, s. Musik, Séverac, Stravinsky.
Henfel, Heinrich, (Witt), NMZ 42, 2.
Henze, Bruno, s. Gitarre.
Herbst, Georg, s. Oper.
Hermeneutik. Wie ich H. im Schulmusikunterricht treibe (Bürger), HfS 16, 7. — Musik- u. Programmbuch (Kralik), Me 11, 12. — Einführungen in musikalische Kunstwerke (Mersmann), NMZ 41, 9. — Zur musikalischen H. (Mersmann), MpB 43, 1/2 f.
Hermes, Evalilli, s. Klavier.
Hernried, Robert, s. Besprechungen, Chorgesang, Hören.
Herrmann, Johannes, s. Kirchenmusik.
Herrmann, L., s. Berger.
Herzogenberg, H. v. H.'s Bedeutung für die evangel. Kirchenmusik (Spitta), Jahrbuch Peters 1919.
Heseltine, Philip, s. Delius.
Heuß, Alfred, s. Bach, Beethoven, Besprechungen, Juristisches, Musikfeste, Weber.
Heuß, Alfred Valentin, ein neuer deutscher Liederkomponist (Göhler), Ha 12, 1/2 u. Mz 2, 13/14.
Hildegard, Die heilige, als Komponistin (Bonvin), GBl 45, 8.
Hiller, Johann Adam, s. a. Mozart.
Hinz, Richard, s. Gitarre, Mandoline.
Hirschberg, Leopold, s. Loewe.
Hirschberg, Walther, s. Mahler.
Höckner, Hilmar, s. Hausmusik, Musikunterricht.
Höfler, Alois, s. Wagner.
Höpfl, J., s. Schuch.
Hören. Die Grundlagen des musikalischen Hörens (Hernried), Mz 2, 7.
Hofer, Franz de Paula, Der Violinist, Freund u. Schwager Mozarts (Blümml), MoM 2, 1.
Hoffmann, E. A., s. Musikkongresse.
Hoffmann, Rud. Stef., s. Bittner, Chorgesang, Korngold, Mahler, Oper.
Hofmannsthal, Hugo von, s. Strauß.
Hohenemser, Richard, s. Tolstoj.
Holbrooke, Joseph. H.'s opera-ballett: „The enchanted garden" (Webb), MT 56, 869.
Holl, Karl, s. Besprechungen, Oper, Stephan.
Hollaender, Alexis (R. N.), Sti 14, 5. — (M. W.), NMZ 41, 12. — (Burghausen-Leubuscher), MpB 43, 5/6.
Holle, Hugo, s. Besprechungen, Musikfeste.
Holst, Gustav, s. a. Musik.
Holz, Arno, s. Stolzenberg.
Hornbostel, Erich M. v., s. Exotismus, Musik.
Howard, Walter, s. Musikunterricht.
Howells, Herbert, s. Musik.
Hubens, Arthur, s. Chopin, Musikbibliotheken.
Huber, Hans. Kompositionen H.'s [Nachtrag] (Refardt), SMZ 61, 4.
Huch, August, s. Posen.
Hübner, R., Hausmusik.
Hughes, H. H., s. Kirchenmusik.
Hugo, Victor. Le sentiment de la musique chez H. (Brancour), RMI 22, 3/4.
Hull, A. Eaglefield, s. Scriabin.
Hundoegger, Agnes, s. Solmisation.
Huppertz, Johannes, s. Kirchenmusik.
Huschke, Konrad, s. Weber.
Huy, Franz, s. Oper.

J

Jahn, Arthur, s. Musikpolitik.
Janetschek, Edwin, s. Beethoven, Gesang, Hausmusik, Juristisches, Kino, Konzert, Musik, Musikkritik, Musikunterricht, Oper, Schlagwörter.
Jaques-Dalcroze, J., (s. a. Musikunterricht). — Bei J.—D. in Hellerau (Kappler), ZM 88, 3.
Jarnach, Philipp, s. Busoni.
Jarosy, Albert, s. Geige, Musik, Paganini.
Jaspers, Karl. — (W. K.), GBl 46, 4 f.
Jean-Aubry, G., s. Albeniz, Falla, Granados, Musik
Jean-Aubry, G. — (Mouren), MT 59, 902.
Jeannin, Dom. J., s. Harmonie.
Jehle s. Störl.
Jemnitz, Alexander, s. Konsonanz, Kontrapunkt, Musikverlag.
Jenner, Gustav † (Natorp), NMZ 42, 4.
Jensch, Georg, s. Breslau.
Jesuitendrama s. Oper.
Intervall, Tonales u. modernes (Carrière), Mw 1, 10. — Les intervalles musicaux et leur expression comme éléments de mélodie (Griveau), RMI 26, 1 f.
Joachim, Joseph (Kretzschmar), AfM 2, 3.
Johandl, Robert, s. Corner.
Johnsohn, Bernard, s. Kirchenmusik, Orgel.
Jöde, Fritz, Bach, Brahms, Gitarre, Laute, Musikunterricht.
Jommelli, Nicola, (Berio), RMI 22, 1.
Ireland, John, s. a. Musik.
Juden s. a. Goldfaden.
Jungwirth, Augustin, s. Mozart.
Juristisches, Soziales. — Denkschrift gegen das Verbot des gewerblichen Musizierens der Be-

amten, BM 1, 1. — Lustbarkeitssteuer (Bohl), NMZ 41, 12. — Die Stellung der Orchestermusiker in der Schweiz (Braun u. Fenigstein), SMpB 10, 2 u. 6. — Was kann der Staat für das notleidende Musikleben tun? (Cahn-Speyer), Mel 2, 1. — Der Konzertagent u. die Gesetzgebung (Cahn-Speyer), Mel 2, 8. — Die Zukunft des deutschen Orchestermusikers (Cords), DMZ 51, 21. — Der Verbandsgedanke bei den Konzertveranstaltern (Dingeldey), AMZ 48, 19. — Der Valuta-Musiklehrer (Ertel), S 78, 18. — Kultur-Abgabe? (Göhler), Ha 13, 3/4. — Der Kampf um die Kulturabgabe, [s. a. Schundmusik] (Göhler), ZM 88, 10. — Revolution u. Theater (Hartmann), Mw 1, 5. — Zur Frage der Kulturabgabe (Heuß), ZM 88, 11. — Kastengeist u. Protektionswirtschaft im modernen Musikleben (Janetschek), To 24, 27 f. — Organistennot (Keil), MS 53, 11. — Juristisch-Musikalisches (Leander), ZfM 2, 10. — Der Instrumentenhandel in Polen u. Litauen (Loske), DIZ 21, 8. — Gedanken zur Sozialisierung der Musik (Moißl), MD 8, 1/2. — Die Hungerkur des Genies (Moser), AMZ 48, 19. — Tonsetzernöte der Gegenwart (Moser u. Strecker), AMZ 48, 9. — Der Selbstverlag (Neal), Mz 2, 6. — Komponistenstand (Neal), Mz 2, 26. — Opernaustausch (Noether), Sc 8, 2/3. — Musiker-Organisation (Pringsheim), AMZ 48, 23/24. — Zur Kirchenmusikerfrage (Rögely), To 25, 5. — Orchestermusiker u. „Musikbolschewismus" (Schaub), S 78, 16. — Das Betriebsrätegesetz u. seine Anwendung auf Musikschulen u. Konservatorien (Schaub), MpB 43, 7/8. — Der Orchestermusiker, die Beamtenorganisationen u. seine Anstellung (Scheffler), DMZ 51, 30 f. — Unsere Not (Schliepe), AMZ 47, 44. — Der deutsche ausübende Künstler nach dem Kriege (Schmitt), ZM 88, 13. — Der Untergang der klassischen Musik (Seling), S 78, 32 f. — Musikalienteuerung (Siewert), DTZ 19, 359. — Die Not des konzertierenden Künstlers (Stürmer), Mz 2, 12. — Die Kulturabgabe (Tischer), RMZ 22, 15/16. — Der Rechtsschutz bei Werken der Tonkunst nach dem neuen österreichischen Urheberrecht (Wunder), Me 12, 6 — Die Klavier-Luxussteuern (Zuschneid), ZM 88, 13.

Juschka s. Kirchenmusik.
Just, Elsa, s. Gitarre.
Jvogün, Maria; (Würz), NMZ 41, 21.

K

Kadenz. — »Non si fa una Cadenza . . .« (Misch), AMZ 47, 20.
Kahl, Willi, s. Mendelssohn, Schubert.
Kahse, Georg Otto, s. Musikunterricht.
Kalbeck, Max, (Unger), NZM 87, 1/2 u. NMZ 41, 10. — (Bach), Me 12, 10.
Kalisch, Alfred, s. Musikunterricht.
Kaminski, Heinrich, s. Musikfeste.
Kammermusik. — Entwicklung in der K. (Dasatiel), MdA 3, 6.
Kant, Imm. — K.'s Stellung zur Musikaesthetik (Meyer), ZfM 3, 8.
Kantate, eine dramatische, a. d. J. 1539 von Luca Martini (Schwartz), AfM 2, 2.
Kantor, s. Kirchenmusik.
Kapp, Julius, s. Beethoven, Busoni, Mozart, Schreker, Wagner, Weber.
Kappler, Hans, s. Jaques-Dalcroze.
Karlsbad. — Musikalische Denkwürdigkeiten aus dem Alt-Karlsbader Musikleben (Kaufmann), NZM 87, 5/6 f.
Karlsruhe. — Geschichte der Großherzogl. Hofkirchenmusik in Karlsruhe (Poppen), MSfG 24, 10/11.
Kauder, Hugo, s. Besprechungen, Stephan.
Kaufmann, M., s. Goethe, Goldfaden, Karlsbad.
Kaun, Hugo, s. a. Oper.
Kayser, K., s. Musikunterricht.
Keil, Anton, s. Juristisches, Kirchenmusik, Lied.
Kekule v. Stradonitz, Stephan, s. Wagner.
Keller, Otto, s. Gedenktage, Goethe, Musik.
Kerschagl, Joh. N., s. Wagner.
Keußler, Gerhard von, s. Bach, Beethoven, Händel, Liszt, Mode, Mozart, Musikrenaissance.
Keyfel, Ferdinand, s. München.
Keyssner, Gustav, s. Beethoven.
Kidson, Frank, s. Lied.
Kienzl, Wilhelm, „Kuhreigen" (L.), MfA 14, 168.
Kilian, Eugen, s. Beethoven, Mozart, Oper, Weber.
Kind, Friedr. s. Weber.
Kino. — Tonkunst u. Lichtspieltheater (Janetschek), ZM 87, 14. — Kinomusik (Bärthel), DMZ 52, 11. — Die Kino-Oper (Witt), DMZ 51, 6.
Kinsky, Georg, s. Beethoven, Musikzeitschriften.
Kirchenmusik. (s. a. Bach, Chorgesang, Dresden, Glocken, Herzogenberg, Juristisches, Karlsruhe, Leipzig, Lied, Liszt, Musikkongresse). — Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Baden, MS 53, 1. — Die Ostersequenz: »Victimae paschali« (W. K.), GBl 46, 3. — Liturgisches Merkblatt (Anton), MSfG 25, 11/12. — Die künftige Ausbildung der Kirchenmusiker (Banke), NMZ 41, 19. — Die Communio der ersten Weihnachtsmesse (Baur), Cho 45, 12. — Über Hebung des Gemeindegesangs (Becker), KEK 34, 1/2 — Notizen zum deutschen Kirchenliederschatz (Bonvin), GBl 45, 1. — Kirchenmusikal. Randglossen (Bonvin), GBl 45, 7. — Die Rhythmik der liturg. Musik bis zum 12. Jhdt. (Bonvin), GBl 45, 10 ff. — Ein Singbuch für die württemb. Klosterschulen aus dem Jahr 1658 (Bopp), MSfG 26, 1/2. — Entwurf einer deutschen Advents- u. Weihnachtsandacht (Brinktrine), CO 54, 11/12. — Zur liturgischen Einheit der sonntäglichen Gemeindefeier (Bronisch u. Hein), SBeK 53, 2 ff. — A plea for a revised Gregorian Tonale (Burges), MT 56, 870. — Welsh hymns and hymn-singing (Child), MT 60, 920. — Bands in church some practical hints (Daubeny), MT 60, 918. — Church music: the use of bands (Daubeny), MT 60, 916. — Das »Agnus Dei" der vatikanischen Ausgabe (David), GBl 45, 7 f. — The preces, responses, and litany of the English church: a by-way of liturgical history (Duncan), MT 61, 930. — Natürlicher u. künstlicher Choralrhythmus (Eschweiler), GBl 45, 10. — Irish presbyterian psalmody a hundred and fifty years ago (Flood), MT 61, 930. — Vom mittelalterlichen Kirchenchor (Freitag), MSfG 24, 10/11.

— Über moderne christliche Kunst (Löbmann), MD 8, 9/10. — Kirchengesang u. Kanzel (Menne), GBl 45, 3/4. — Geistliche Musik im Festspielhaus (Meßner), MSfG 3, 1. — Über einige spezielle Ausdrucksformen im gregorian. Gesang (Mies), GBl 45, 5 ff. — Über künstlerischen Vortrag kirchlicher Gesänge (Mölders), GB 46, 4. — K. u. Kirchenmusiker in der neuen evangel. Landeskirche (Oehlerking), ZM 87, 12. — Über K. u. die Neubelebung des evangel. Gottesdienstes (Oehlerking), KW 33, 7. — Über Stellung u. Bedeutung von K. u. Kirchenmusikern im neuen evangel. Deutschland (Oehlerking), NMZ 41, 12. — Der Rhythmus der Melodien unserer Kirchenlieder (Platz), MSfG 24, 4/5. — Zur zeitgemäßen Behandlung des kathol. Kirchenliedes in der Volksschule (Pohl), CO 55, 10/12. — (Bericht über) Vorträge über „Evangel. Kirchenmusik" (Saffe), MSfG 26, 3/4. — Das deutsche Kirchenlied in der Liturgie des Mittelalters (Schabes), MD 8, 7/8. — Kathol. Kirchenlieder mit Generalbaß aus rheinischen Gesangbüchern des 17. Jhdts. (Schmitz), GBl 46, 1 f. — Der deutsche Kantor (Schneider), SBeK 52, 1 f. — Die Bedeutung der K. für den kirchlichen Neubau (Herrmann), SBeK 53, 2/3. — New light on the origin of »Missa de Angelis« (Hughes), MT 60, 919. — Die Kirchenchöre im Dienste der Erziehung (Huppertz), GBl 45, 6. — Organ accompaniments and the „Cathedral Tradition" (Johnson), MT 58, 893. — Grundsätzliches über Kirchengesang. Richtlinien für Chorsänger (Juschka), GBl 45, 10. — Über die jetzigen Zustände in der katholischen Kirchenmusik (Keil), NMZ 41, 16. — Gesangbuchlieder der Weihnachtszeit für den gottesdienstlichen Gebrauch (Kötzschke), Ki 31, 12. — Musikal. Feierstunden (Koch), MSfG 26, 5/6. — Die Bedeutung u. Anwendung der Fermate in Chorälen (Schröder), SBeK 52, 3. — Some principles of accompaniment to liturgical music (Shaw), MT 56, 872. — A new form of choral composition (Shore), MT 60, 916. — In neuer Lage (Sigl), MS 53, 1. — Einheitliche Form unserer Choralmelodien (Stahl), KEK 34, 1/2. — Das Lied im Kindergottesdienst (Stapf), SBeK 51, 4. — Organisationsfragen (Stöbe), Ki 31, 9. — Ecclesiastical music and popular fictions (Terry), MT 57, 876. — A note of the tune: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Terry), MT 58, 893. — Sidelights on German art: the great church-music imposture (Terry), MT 56, 870. 874. — Ein Verbot (des Orgelspiels im Requiem), gegen das oft gesündigt wird (Ueter), MS 53, 2. — Weihnachten u. das deutsche Kirchenlied (Ursprung), MS 53, 12. — Über die archaische Choralpsalmodie (Wagner), GBl 46, 4. — Il Gregoriano e Palestrina (Guzzo), RMI 28, 1. — Die evangel. K. u. M. Reger (Hasse), AMZ 48, 20. — Beiträge zur byzantinischen K. (Wellesz), ZfM 3, 8. — Lebende u. tote Choralmelodien (Wendt), MSfG 24, 7. — Über musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste (Weyhmann), Ki 31, 12. — Die Einführung eines Choral-Credo in den kirchlichen Volksgesang (Wiltberger), GBl 45, 6. — Die am häufigsten vorkommenden Fehler beim Vortrag des deutschen Kirchenliedes u. ihre Abstellung (Wiltberger), GBl 45, 1 f. — Die Orgelstärke bei der Begleitung der Kirchenlieder (Wiltberger), GBl 46, 1. — Orgelzwischenspiele im Choralhochamte (Wiltberger), GBl 45, 9. — Aus meiner Praxis. Zur Einführung neuer Kirchenlieder (Wiltberger), GBl 45, 3/4. — Der Choral als Volksgesang (Ziegler), MS 53, 2 ff. — Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen K. (Ziegler), NMZ 42, 8. — The ornamentation of hymn-tunes: some early attempts (Grace), MT 58, 895. — The rhythm of the chant (Grew), MT 61, 930. — In welcher Gestalt soll man die Weise von „Ein feste Burg" singen? (Grüneisen), MSfG 24, 1/2. — Zur Aesthetik des deutschen Kirchenliedes (Kreitmaier), MS 53, 11. — Palestrina u. Bach. Kathol. u. protestant. Kirchenmusik (Kurthen), GBl 45, 3/4.

Kirchhoff, Gottfried. Klavierstücke von K. u. ungenannten Meistern aus dem Beginne des 18. Jhdts. (Werner), NMZ 42, 8.

Kirnberger, Johann Philipp (Witt), Ha 13, 3/4.

Kitson, C. H., s. Kontrapunkt.

Klangfarbe u. Tonmaterial (Casella), Mel 2, 2.

Klaren, G., s. Puccini.

Klarin (s. a. Trompete) — Eine unkritische Kritik des Klarinblasens (Sachs), AfM 2, 3.

Klarinette als künstlerisches Hausinstrument (Steinitzer), ZM 1920 Märzheft 1.

Klavier (s. a. Kirchhoff, Musikautomaten, Musiksammlungen, Musikunterricht, Schubert), — Encore un projet de „reforme" du piano SMpB 9, 14. — Neue Wege des Klavierbaues (Aber), Mw 1, 7 u. Mel 2, 7. — Zur Psychologie der Klaviertechnik (Bardas), AMZ 48, 22. — Die logische Kapazität beim Klavierspiel (Brache u. Davidsohn), MpB 43, 13/14 u. 19/20 f. — Der wissenschaftl. Weg zur Klärung der klaviertechnischen Anschlagsfrage (Brache), MpB 43, 11/12. — Klaviernöte (Brunck), NMZ 42, 3. — Glossen im Konzertsaal (Chop), S 79, 8. — Bewegungskunst oder Kunstbewegungen (Colditz), MpB 44, 1/2 f. — Das moderne Klavierkonzert (Emerich), MdA 3, 11. — Die Wichtigkeit der Bewegungslehre beim Anfangsunterricht im Klavierspiel (Freisleben), NMZ 41, 23. — Reformbestrebungen im Klavierbau (Gatscha), Me 12, 9. — Klavierspiel u. Atmung (Hermes), MpB 43, 7/8. — Nebenziele des Klavierunterrichts (Knab), MpB 43, 15/16 f. — Einiges über die Calandschen Armbewegungen beim Klavierspiel mit eingefügten Bemerkungen über das Gewichtsspiel (Mann), MpB 43, 5/6 ff. — Zur Geschichte des K. (Martell), DMZ 51, 34 f. — Das Öffnen u. Schließen des Flügels bei der Begleitung (Müller), RMZ 21, 4/5. — Piano-player music of the future (Newman), MT 58, 895. — Die allein richtige Klavierunterrichtsmethode (Niecheiol), AMZ 48, 17. — Rund um mein Klavier (Niemann), Mw 1, 2. — Causerie sur l'enseignement du piano (Philipp), SMpB 9, 7. — Das Problem des Anschlags (Rosenthal), MpZ 9, 9/10 u. 10, 1/2. — Das Mosersche Klavier (Rufser), To 24, 8. — Der Klavierpädagogische Kurs in Zürich (Schenker), SMpB 9, 22. — Steinwegs „homogener Reso-

nanzboden" (Schwers), AMZ 48, 16. — Clavier Suites of the 17th century (Shedlock), MT 58, 892. — Anschlagsgeräusche — Ausdrucksmittel? (Tetzel), MpZ 9, 11/12. — Klaviertechnische Grundfragen (Tetzel), MpB 44, 7/8. — Welche Rolle spielt das Armgewicht beim Legato? (Tetzel), AMZ 49, 11. — Das Klavierspielen mit dem Gehirn (Trenkler), Me 11, 3. — Das Geheimnis des schönen Anschlages beim Klavierspiel (Unger), SMpB 9, 11. — Über die Voraussetzungen des Klavierspiels (Wetzel), MpB 43, 17/18 f. — Le travail au piano (Wichmann), SMpB 9, 22. — The harpsichord in the orchestra (Wotton), MT 59, 901 ff. — Über Spielarten u. Artikulationszeichen bei den Klassikern der K.-Komosition (Zuschneid), ZM 87, 16.

Klein, Herman, s. Albeniz, Musikfeste, Patti, Reszke, Saint-Saëns.
Klein, Walter, s. Schönberg.
Kling, H., s. Mozart.
Klopstock, Friedr. Gottl., s. a. Musik.
Klose, Martin, s. Carlsruhe.
Kluger, Josef, s. Bruckner.
Klunger, Karl, s. Gesang.
Knab, Armin, s. Beethoven, Klavier, Schubert.
Knab, Armin (Lang), Mz 2, 18.
Knappertsbusch, Hans (Dette), ZM 87, 14.
Knösel, Herbert, s. Leipzig.
Knüpfer, Paul † Sti 15, 3.
Kobelt, Johannes, s. Händel, Oper.
Koch, A. H., s. Geige.
Koczirz, Adolf, s. Gitarre, Musikvereinigungen, Spielleute, Sanz.
Köhler, Albert: Mein Werdegang als Tondichter NMZ 41, 16.
Köln als Musikstadt u. Pflegestätte des Chorgesanges (E. A.), ChL 2, 11/12.
Koelsch, Adolf, s. Musiker.
Kötzschke, Walter, s. Kirchenmusik.
Kohut, Adolf, s. Nicolai.
Kolbe, E., s. Hausmusik.
Kollmaneck, Ferd., s. Mandoline.
Kommol, Walter, s. Frau.
Komponieren. — Zur Psychologie des musikalischen Schaffens (Blessinger), NMZ 41, 24. — Etwas vom K. (Bothe), DAS 22, 3. — Theorie u. schaffende Kunst (Carrière), DTZ 18, 352. — Note sur l'inspiration musicale (Dauriac), SMpB 9, 6. — Geheimnisse des musikalischen Schaffens (Schmidl), ChL 2, 9. —
Konsonanz u. Dissonanz (Jemnitz), Me 11, 4.
Kontrapunkt (s. a. Musikunterricht). — The rules of combined counterpoint (Bennet), MT 60, 915 f. — K. u. Polyphonie (Jemnitz), NMZ 41, 18. — The law of the lowest moving part in strict counterpoint (Kitson), MT 57, 885.
Konzert (s. a. Chorgesang). — Sollen die Künstler auswendig spielen? (Altmann), Mw 1, 7. — The art of programme arrangement (Coates), MT 56, 870. — The concert programme (Froggatt), MT 60, 911. 913. — The concert programme (Gatty), MT 61, 926. — Konzertsaalunarten (Janetscheck), ZM 87, 9. — Vom Musizieren u. Konzertgeben (Neißer), MR 5, 6. — K.-Unsitten (Pringsheim), AMZ 48, 2. — Das Grundproblem des Konzertbetriebes (Pringsheim), AMZ 47, 35/36. — Konzertreform (Schlicht), To 24, 34.
Konzert-Festspielhaus s. Sinfonie.
Kopsch, Julius, s. Musikvereinigungen, Noten.
Korngold, Erich Wolfgang — (s. a. Oper), — (Pfohl), Mw 1, 7. — „Die tote Stadt" (Korngold), Mw 1, 3 u. (Hoffmann), MdA 3, 3.
Kotzebue, Molly von, s. Chorgesang.
Kraetzer, Adolf, s. Sinfonie, Theater.
Kralik, Richard, s. Hermeneutik.
Kranichfeld, s. Merkel.
Kreiser, Kurt, s. Militärmusik.
Kreitmaier, Joseph, s. Kirchenmusik, Mozart.
Kreneck, Ernst s. a. Musikfeste.
Kretzschmar Hermann, s. Joachim.
Krieg s. a. Musik.
Krieger, Adam. Über eine Gelegenheitskomposition von K. (Fischer), AfM 2, 3.
Krohn, Ilmari, s. Musik.
Kroll, Erwin, s. Oper, Pfitzner.
Kroyer, Theodor, s. Oper.
Kroyer, Theodor (Ursprung), NMZ 42, 13.
Kruse, Georg Richard, s. Beethoven, Conradi, Franz, Goetz.
Kühn, G. F., s. Ästhetik.
Kühn, Oswald, s. Musikvereinigungen, Mussorgsky, Oper, Weber.
Kühn, Walter, s. Musikunterricht.
Kuen, Johannes, ein Alt-Münchener Dichterkomponist (Ursprung), MS 54, 3 ff. — (Wallner), NMZ 42, 18.
Kufferath, Maurice, s. Mozart.
Kurth, Ernst, s. Besprechungen.
Kurthen, Wilh., s. Ästhetik, Kirchenmusik, Mozart.
Kusterer, Artur, s. a. Oper.

L

Lach, Robert, s. Beethoven.
Lafite-Tuschak, Helene, s. Weirich.
Laible, Fr., s. Laute.
Laien s. Dilettanten.
Lambrino, Télémaque. (Niemann), ZM 87, 11.
Lamond, Frederic, s. a. Beethoven.
Lampenfieber. (Prümers), To 24, 10.
Langford, Samuel, s. Musikfeste, Duncan.
Lang, Heinrich † (Bopp), MSfG 25, 3/4.
Lang, Oskar, s. Knab.
Lange, Gerda, s. Weweler.
Larkcom, Agnes J., s. Ästhetik, Gesang.
Lasso, Orlando di. (Witt), ZM 87, 22 u. ChL 1, 18/19 u. DMZ 51, 44 f. u. Ha 12, 5/6.
Launeddas. — Sull' etimologia di — (Fava), RMI 25, 2.
Laute. — Zur Literatur über alte Lautenmusik (Bruger), L 4, 5/6. — Liutisti e liutai a Bologna (Frati), RMI 26, 1. — Zur Kenntnis alter Lautenmusik (Gofferje), L 4, 5/6. — Proben alter Lautenmusik (Jöde), L 4, 5/6. — Die L. als Kunstwerk (Laible), Gi 1, 5 ff. — Von der Schönheit des Lautenspiels (Laible), Gi 2, 5 f. — L. u. Theorbe (Laible), Gi 1, 10. — Die Harfenlaute (Nabel), Gi 2, 1. — Lautenkunst oder Gitarrenkunst? (Schwarz), Gi 1, 9.
Lauter, Hans, s. Musikunterricht.
Leander, s. Juristisches.
Lehmann, Lilli, (s. a. Mozart). — (Cassi), Deut-

sches Bühnenjahrbuch 1919. — L.s Gesangstechnik u. Unterrichtsmethode (Andro), Mw 1, 4.
Legge, Robin H., s. McNaught, Parry.
Leichtentritt, Hugo, s. Busoni, Chorgesang, Musikfest.
Leinburg, Mathilde v., s. Lind.
Leipzig, (s. a. Musikbibliotheken, Wagner). — Das Studium der Musikwissenschaft in L. (Knösel), Ki 31, 11. — Die Kantoren der Thomasschule u. ihre Bedeutung f. die evangel. Kirchenmusik (Richter), Ki 31, 4 ff. — Das Innere der Thomaskirche um 1710 (Schering), Bachjahrbuch 1919. — Die Ratsmusik von 1650—1775 (Schering), AfM 3, 1.
Leisner, Emmi. (Tessmer), NMZ 42, 8.
Leitmotive. (Wöß), MD 8, 7/8.
Leken, Guillaume. (Wendelle), SMpB 10, 8.
Lendvai, Erwin. (Müller), RMZ 19, 37/38 f.
Lenk, Wolfgang, s. Orchester, Zeitungen.
Lennep, Kurt Thomas, s. Schumann.
Leoncavallo, Ruggiero. (Bonavia), MT 70, 919.
Lepel, Felix von, s. Haydn, Wagner, Weber.
Lert, Ernst, s. Mozart, Wellesz.
Lewalter, Johann, s. Noten, Spohr.
Lewalter, Philipp, Ein Meister des Volksliedes (Müller), Sti 14, 10/11.
Lewicki, Rudolf, s. Mozart.
Lewis, Edward, s. Rosing.
Libretto, s. Text.
Liebich, Louisa Shirley, s. Debussy.
Liebscher, Artur, s. Besprechungen, Lied, Musik, Musikunterricht.
Lied (s. a. Brahms, Kirchenmusik). — Ein Beitrag zur Psychologie des Orchesterliedes (Abendroth), NMZ 42, 11. — Quelques chants Tatares (Adaïewsky), RMI 28, 1. — Das russische Volkslied u. die Kultur der Georgier (Arakischwili), NMZ 42, 1. — Le maggiolate (Bonaventura), RMI 24, 2. — Una canzone popolare del cinquecento (Chilesotti), RMI 22, 1. — Das Kunstlied und sein Text (Dauffenbach), NMZ 41, 12. — Das deutsche Volkslied (Guttmann), DAS 90. — „A Schüsserl und a Reindl" [u. Beethoven] (Haas), NMZ 42, 7. — Transkription zweier Lieder aus Nil-Nubien (Heinitz), ZfM 2, 12. — Über das Sammeln des Volksliedes (Keil), NMZ 42, 15. — The National Anthem (Kidson), MT 57, 886. — Vom Volkslied der Flamen (Liebscher), KW 33, 6. — Rouget de l'Isle, La Marseillaise and Berlioz (Newman), MT 56, 870. — Concerning »A Shropshire Lad« and other matters (Newman), MT 59, 907. — Die Wiederbelebung des deutschen Volksliedes in Gegenwart u. Zukunft (Pfannenstiel), Mz 2, 36. — Volkslied und Schundlied (Prümers), To 25, 13. — Volkslied u. Kirchentonart (Schulten), L 3, 5/6. — Ein Liederabend-Privatissimum[Textbehandlung] (Steinitzer), ZM 87, 18. — Vom Werden u. Wesen d. flämischen Volksliedes (Werneck-Brüggemann), ZM 88, 1. — Silchers Volkslieder-Bearbeitungen (Werner), DAS 22, 5. — Volkslied u. Kunstgesang (Wetzel), AMZ 47, 33 ff. — Volkslied u. Kunstgesang (Wetzel), AMZ 47, 33/34 ff. — An ancient song: »Si tost canus autant a bien amer« (Williams), MT 60, 919. — Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes (Ziegler), ChL 1, 10. — Volkskunstwacht. Ein Beitrag zur richtigen Wertung des Volksliedes (Ziegler), AMZ 42, 1.
Lienhard, Friedrich, (s. a. Wagner). — Das Kunstwerk R. Wagners in der Auffassung L.s (Bülow), ZM 1920 Märzheft 2.
Liepe, Emil, s. Beethoven.
Lilbe, Ernst, s. Bach.
Lind, Jenny. — Zum 100. Geburtstage (Diesterweg), AMZ 47, 40. — (Flood), MT 61, 932. — (v. Leinburg), ZM 87, 19. — Allerlei L.-Literatur (Witt), NMZ 42, 1.
Lindau, Richard, s. Wagner.
Lindenborn, Heinrich. GBl 45, 7 ff.
Lissauer, Fritz, s. Brahms, Mahler.
Liszt, Franz. — L. and the organ (Grace), MT 58, 894. — L.s Hamlet (v. Keußler), Mw 1, 6. — L. in seinen Beziehungen zu Berlioz (Maecklenburg), NMZ 41, 17. — Zweite Ballade H moll (Schwartz), ZM 87, 17. — L.s Stellung zur Kirchenmusik (Segnitz), MS 54, 1. — L.s Bearbeitung der „Einzug der Gäste" (Stradal), NMZ 42, 10. — »Stabat mater« (Streiter), MS 53, 5.
Literatur. — Über Musikerdramen (Möbius), NMZ 41, 21.
Liturgie s. Kirchenmusik.
Lobe, Johann Christian, s. a. Weber.
Löhmann, Hugo, s. Chorgesang, Gesang, Glocken, Kirchenmusik.
Loele, Hermann, s. Chorgesang.
Loerke, Oscar, s. Bach.
Loewe, Karl. — Zum 50. Todestage. Goethe-L.-Wagner (Götz), ChL 1, 8 ff. — Der Heiland in musikal. Verklärung durch L. (Hirschberg), MD 9, 3/4. — L.s religiös-volkstümliches Kunstwerk (Wallstadt), MSfG 24, 4/5.
Loewenfeld, Hans, s. Oper, Wagner.
Löwenfeld, Hans † (H. Ch.), Mw 1, 9.
Lohse, Otto. (Unger), ZM 1920 Märzheft 1.
Lolli, Antonio, s. a. Corelli.
Long des Claviètes, P., s. Grétry.
Lortzing, A., u. Wagner (Heimanns), DMZ 51, 18.
Loske, C. M., s. Akustik, Juristisches.
Loffen, Joseph M. H., s. Chorgesang, Musikunterricht.
Lowe, George, s. Coleridge-Taylor.
Lualdi, Adriano, s. Boito, Borodine, Debussy.
Luedtke, Hans, s. Bach.
Luther, Martin. — Der Zerbster Lutherfund (Moser), AfM 2, 3.
Lvov, Alexis, the composer of the Russian National Anthem (Montagu-Nathan), MT 53, 864.

M

Mc Alpin, Colin, s. Klavier, Musik, Oper.
Mc Naught, William Gray (Borland), MT 59, 910. — (Legge), MT 59, 910.
Madonna. Das Madonnenideal in der Tonkunst (Sigl), MS 54, 5.
Madrigal. — Altenglische Madrigale (Siegfried), NZM 87, 7/8.
Madjera, Wolfgang, s. Beethoven.
Maecklenburg, Albert, s. Liszt.
Magnard, Albéric. (Parigi), RMI 25, 3.
Magnette, Paul, s. Musik.

Mahler, Gustav (s. a. **Musikfeste**), (Simon) S 78, 17. — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 22. 8. 1920. — M.'s Kindertotenlieder RMZ 21, 42/43. — Erinnerung an M. (Bahr-Mildenburg), Mw 1,8. — M.'s Achte in Dresden (Broesike-Schoen), MdA 3, 9/10. — M.'s Orchestersatz u. Instrumentation (Cahn-Speyer), Mw 1, 8. — Mein Erlebnis Mahler (Foerster), MdA 3, 8. — Die kommende Auseinandersetzung mit der künstlerischen Persönlichkeit M.'s (Göhler), Mw 1, 8. — Form u. Wesen des M.schen Liedes (Günther), ZM 88, 1. — Texte u. Textbehandlung in M.'s Lyrik (Günther), ZM 87, 16. — M.'s Bedeutung als Symphoniker (Hirschberg), S 79, 14. — M.'s Lied (Hoffmann), Mw 1, 8. — M.'s Kindertotenlieder (Lissauer), DTZ 18, 352. — M. an Mengelberg (Mengelberg), NMZ 41, 15. — M.'s „Lied von der Erde" (Mersmann), Mel 2, 7 f. — Zur Beurteilung von M.'s Schaffen (Müller-Hartmann) Mw 1, 8. — Aus M.'s Hamburger Zeit (Pfohl), Mw 1, 8. — M. u. die Kritik der Gegenwart (Specht), Mw 1, 8. — M.'s weiteres Leben (Stefan), Mw 1, 8. — Mahleria (Teßmer), DTZ 18, 358. — Das Problem M. (Teßmer), NMZ 21, 10. — Zur M.-Frage RMZ 21, 46/47.

Mailand, s. a. Giulini.

Malipiero, G. Francesco, (s. a. Orchester). — Le »Espressioni Drammatiche« di M. (Gatti), RMI 26, 3/4. — (Jean-Aubry), MT 60, 911.

Mallinger, Mathilde, † (Reimers) ZM 87, 9.

Männergesang, s. Chorgesang.

Mandoline. — (Boß), ChV 2, 3 ff. — Das Mandolinorchester (Hinz), ChV 1, 8. — Die M. und ihr Reich (Kollmaneck), ChV 2, 12.

Mann, Anna, s. Klavier.

Mann, Thomas, s. Pfitzner.

Mannstaedt, Franz, s. Oper.

Manskopf, Nicolas, s. a. Musikssammlungen.

Marné, Robert de, s. Musik.

Marionetten-Musik, (Specht), MdA 3, 7.

Marsop, Paul, s. Musikbibliotheken, Musikkritik.

Martell, P., s. Beethoven, Klavier, Motette.

Marterna, H., s. Wagner.

Martin, George MT 58, 898.

Martin, George Clement 1844—1916 MT 57, 878.

Martin, Vicente, s. a. Mozart.

Martini, Giambattista, (s. a. Sacchi) — »Toujours bien« di M. (Chilesotti), RMI 23, 1.

Martini, Luca, s. Kantate.

Massinger, K., s. Gesang.

Matthes, Wilhelm, s. Nürnberg.

Matzke, Hermann, s. Musikinstitute.

Mauke, Wilhelm s. Braun-Plendl, Daimer, Ritter.

Mayerhoff, F., s. Beethoven.

Medtner, Nicolai, — (Newman), MT 56, 863.

Meister, Ferdinand. — Zu M.'s 50. Geburtstag (Brunck), NMZ 42, 11.

Meister, Wilhelm, s. Musikssammlungen.

Meißner, H., s. Musikunterricht.

Mello, Alfred, s. Reichardt, Schubert, s. Suppé.

Melodie, (s. a. Musikunterricht). — Melodische Organik (Carrière), AMZ 48, 7. — Melody and modern music (Colles), MT 57, 882. — La mystère des melodies (Griveau), RMI 23, 2. — The melodic poverty of modern music (Scott), MT 57, 880. — Melody and modern music (Shedlock), MT 57, 883.

Melodrama, (s. a. D'India). — Il m. e P. Metastasio (Callegari), RMI 26, 3 ff.

Mendelssohn, Felix, der Chorkomponist (Coester), ChL 1, 3. — M., Genie oder Epigone? (Dahms), SMpB 9, 13 f. — Zu M.'s Liedern ohne Worte (Kahl), ZfM 3,8.

Mengelberg, Rudolf, s. Mahler, Musik, Schönberg.

Mengelberg, Willem (s. a. Mahler). — (Cronheim), NMZ 41, 15. — (Specht), Mw 1, 6. — (Specht), MdA 3, 6.

Mengozzi, Bernardo (Pougin) RMI. 25, 2 ff.

Menne, Arnold, s. Gesang, Kirchenmusik.

Merbach, Paul, Alfred, s. Beethoven, Weber.

Merkel, Alex., s. Pembaur, Reichel, Zelenka.

Merkel, Johannes (Kranichfeld), NMZ 42, 4.

Mersmann, Hans, s. Besprechungen, Futurismus, Hermeneutik, Mahler.

Meßner, Josef, s. Kirchenmusik.

Metastasio, Pietro (s. a. Melodrama). — Appunti sull' estetica musicale die M. (Della Corte), RMI 28, 1.

Methfessel, Albert, (Prümers), DS 11, 33/36.

Metzger, Franz, s. Musikunterricht.

Meyer, Kathi, s. Kant.

Meyerbeer, Giac. — Zu meiner Bearbeitung der „Hugenotten" (Hartmann), Sc 8, 2/3.

Meyer-Olbersleben, Max. Zum 70. Geburtstage (Stier), NMZ 41, 13 u. ChL 1, 6/7.

Mies, Paul, s. Kirchenmusik.

Mießner, Hanns, s. Chorgesang.

Mikorey, Franz (Dette), NMZ 42, 3.

Milanollo, Teresa, Maria, Les soeurs (Pougin), RMI 23, 3/4.

Militärmusik, Übersicht über die geschichtl. Entwicklung (Kreiser), ZM 87, 17.

Misch, Ludwig, s. Beethoven, Besprechungen, Kadenz.

Mlynarsky, Emil, MT 56, 867.

Mode oder Stil? (v. Keußler), Mw 1, 1.

Möbius, Rich., s. Literatur, Musiker.

Mölders, Johannes, s. Gesang, Kirchenmusik, Nekes.

Möller, Heinrich, s. Musik.

Mojsisovics, Roderich v., s. Aesthetik, Chorgesang, Goethe, Musik.

Moißl, Otto, s. Juristisches.

Moll s. Harmonie.

Monaldi, Gino, s. Plagiat.

Monici, A., s. Akkompagnement.

Montagu-Nathan, M., s. Lvov, Musik, Prokofiev, Rebikov.

Moos, Paul, s. Oper.

Morgenroth, Alfred, s. Goethe.

Moscheles, Ignaz. — Zum 50. Todestage (Unger), ZM 1920 Märzheft 2.

Moser, Andreas, s. Corelli.

Moser, Hans Joachim, s. Beethoven, Form, Juristisches, Luther, Musikwissenschaft.

Moser, Johannes, s. Akustik.

Motette. — Zur Geschichte der M. (Martell), ChL 2, 5 ff.

Mouren, Robert, s. Jean-Aubry.

Mozart, François-Xavier — Wolfgang (Kling). RMI 22, 1.

Mozart, Karl. — J. v. Finetti an M. (Lewicki), MoM 2, 1.
Mozart, Leopold, (Kreitmaier), MoM 2, 1.
Mozart, Wolfg. Amad. (s. a. Hofer). — (Teßmer), DTZ 19, 361. — Ein Beitrag zur Charakteristik von M.'s Witwe MoM 2, 4. — Die ältesten Aufsätze über M.'s Grab, MoM 2, 4. — Die Mozartsammlung des A. Fuchs, MoM 2, 2. — „Die Zauberflöte". Unbekannter Aufsatz von Berlioz aus dem Jahre 1851, BlS 1, 5. — Ein seltenes M.-Dokument aus dem verschollenen Jugendtagebuch, BlS 1, 5. — M.'s »Così fan tutte« (L.), MfA 14, 156. — Konstanze Nissens Tagebuch aus den Jahren 1824—37 (Abert), MoM 2, 2 f. — M.-Handschriften in der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin (Altmann), BlS 1, 5. — Andantino für Violoncell u. Klavier (Bienert), NMZ 41, 8. — Stammt das Quartett „D' Bäurin hat d'Katz verlor'n" von M.? (Blümml) MoM 2, 1. — »Così fan tutte« Neueinstudierung an der Berliner Staatsoper (Chop), S 79, 11. — M.s Andantino sostenuto e cantabile für Violoncello u. Klavier (Cramer), AMZ 48, 12. — Zu M.s Tod (Gugitz), MoM 3, 1. — M.s Handschriften im Stifte St. Peter in Salzburg (Jungwirth), MoM 2, 3. — M. u. Berlin (Kapp), BlS 1, 5. — M.s Requiem ohne Süßmayer (v. Keußler), ChL 1, 4. — M. u. das heutige Theater (Kilian), MSfG 3, 2 f. — Sur M. A propos de quelques livres récents (Kufferath), RMI 22, 3/4. — Studien zu M.s kirchenmusikalischen Jugendwerken (Kurthen), ZfM 3, 4 ff. — Die Salzburger Don Juan-Aufführungen im Jahre 1905 (Lehmann), MoM 3, 1. — Die Opera buffa »Così fan tutte« (Lert), BlS 1, 5. — Kaiserin Maria Theresia u. M. (Lewicki), MoM 2, 4. — M. in Baden (Rollett), MoM 2, 4. — M.s Klaviersonaten (Schwartz), ZM 88, 2 f. — Die Briefe M.s u. seiner Familie. Wie soll die endgiltige Ausgabe aussehen? (Schurig), MoM 2, 1. — M., Händel und J. A. Hiller (Shedlock), MT 59, 906. — Eine Bühnenneugestaltung von M.s „Idomeneus" (Steinkauler), MoM 2, 3. — Mozarteum u. Festspielhaus in Salzburg (Steinkauler), NMZ 41, 13. — »Così fan tutte« (Strauß), BlS 1, 5. — M.s Nebensonnen. [Paisiello, Martin] (Walter), MSFG 4, 3/4 ff.
Mozart, W. A., Sohn an seinen Bruder Carl, MoM 2,1.
Mraczek, Joseph, Gustav, (s. a. Oper). — Zum Schaffen M.s (Engländer), NMZ 42, 2.
Müller, E., Jos., s. Klavier.
Müller, Eduard, Joseph, s. Musikunterricht.
Müller, Edmund, Joseph, s. Musikunterricht.
Müller, Erich, H., s. Lendvai, Oper.
Müller, Ernst, s. Tanz.
Müller, Erwin, s. Musikunterricht.
Müller, Heinrich, s. Lewalter.
Müller, Otto † (Decker), MS 53, 6.
Müller, Wilhelm, s. a. Brahms.
Müller-Hartmann, Robert, s. Beethoven, Debussy, Mahler, Musik.
München. — Die Münchner National-Oper in neuer Zeit (Keyfel), S 78, 38.
Münnich, Richard, s. Musikunterricht.
Muroma, Tolvo, s. Noten.
Musik. — (Allgemeines, einzelne Zeitabschnitte u. Länder.) — Zeitliches u. Zeitloses in den Tonwerken (W.) SMZ 61, 5 f. — Etwas vom musikal. Modernismus (W. K.) GBl 45, 10 f. — Zeit- u. Zukunftsbedenken (Abendrot), MMZ 41, 8. — Das Problem der Masse in der Musik (Aber), Mw 1, 4. — Vom Musikleben unserer Zeit (Beck), SMpB 10, 1 f. u. Mel. 2, 4 f. — Eine esoterische Betrachtung über das Wesen der Musik (Bencke), NMZ 42, 15. — Die Bedeutung der Gegenreformation u. des 30jährigen Krieges für die deutsche Musik (Blessinger) NMZ 41, 19 f. — Musik-Renaissance im 21. Jahrh. (Blum), AMZ 47, 8. — The composers and the public (Clarke), MT 61, 931. — Principles of modern Composition (Clutsam), MT 58, 897. — First steps in municipal music (Colles) MT 61, 926. — Betrachtungen eines Musikalisch-Unpolitischen (David), MdA 3, 8. — Aufbau oder Zerstörung (Diesterweg), AMZ 47, 15. — Indépendance musicale (Doret), SMpB 9, 11. — Die musikalischen Probleme der Gegenwart u. ihre Lösung (Ebel), DTZ 18, 353. — The foundations of the twentieth century musik (Evans), MT 58, 894. — Über die sittliche Mission der Musik (Felber), NMZ 42, 9 f. — Neue Bahnen der Tonkunst (Fleischmann), ZM 87, 9. — Musica e balli alla corte dei Pico della Mirandola (Frati), RMI 25, 2. — Gesetz u. Willkür in der modernen Musikentwicklung (Fleischmann), Mel 2, 5/6. — New light on early Tudor composers — Newark, Burton, Cornish, Aston, Pygot, Sampson, Fayrfax, Cowper, Browne, Taverner (Flood), MT 60, 921. — Über die Bedeutung des musikalischen Klangbildes. Ein Beitrag zur musikal. Urteilsbildung. (Friedrich), Sti 14, 6 ff. — Deutsche und ausländische Musik (Göhler), S 78, 21. — Musikal. Zukunftssorgen (Göhler), Mz 2, 6. — Quousque tandem! Eine stille Betrachtung zum 17. Dezember (Goquel), MpB 43, 23/24. — Die nachwagnersche Musik (Gräner), DMZ 51, 10. — Kommunismus und Sozialismus in der Tonkunst (Janetschek), ZM 1920 Aprilheft 1. — Musikal. Gewinn- u. Verlust-Abrechnung des Weltkrieges (Keller), SMpB 9, 9 f. — Vom Geschenk- u. Besitzwert der Musik (Liebscher), KW 34, 9. — Germany: Her music (Mc Alpin), MT 57, 882. — Etwas über Musik und Erziehung (de Marné), BM 2, 9. — Aus vergilbten Blättern (v. Mojsisovics), NMZ 41, 13. — Die Pflege moderner Musik (Müller-Hartmann), Mw 1, 1. — Extremist versus the rest (Newman), MT 61, 933. — The present trend (Newman), MT 58, 892. — La crisi del nazionalismo musicale (Oreffice), RMI 24, 2. — Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung (Paul), Sti 15, 2 f. — The influence of occidental-music on orient (Petersen), MT 61, 931. — Okkulte Musik (Petschnig), AMZ 48, 1. — Renaissance der Musik (Petschnig), AMZ 48, 13/14. — Rückkehr zu deutscher Musik (Petzet), S 78, 14. — Die Politisierung der Musik (Pringsheim), AMZ 48, 16 f. — Die Verwirrung der Begriffe (Reichel), NMZ 41, 22. — Neue Musik (Rufser), To 24, 4. — Nationality in music (Salmon), MT 60, 922. — The

relations of music and poetry (Salmon), MT 60, 920. — Am Wendepunkt. Eine abſonderliche Feſtbetrachtung (Schaub), AMZ 48, 23/24. — Takt u. Sinngliederung in der Muſik des 16. Jahrhunderts (Schering), AfM 2, 4. — Die Entwicklung der neueren Muſik u. der Geſang (Schmutz), NZM 87, 3/4. — Vom Urſinn der Muſik (Schorn), NMZ 41, 17. — Muſikaliſche Gegenwartsprobleme (Schrenk), AMZ 48, 11 f. — Zur Muſik der Gegenwart (Schwab), KW 33, 20. — Die Anfänge der Muſik im chriſtlichen Altertum (Segnitz), ZM 88, 4. — Der Göttinger Dichterbund u. die Muſik (Segnitz), ZM 87, 15. — Von deutſcher Muſik u. Kultur zur Zeit Klopſtocks (Segnitz), ZM 87, 23. — Muſik u. Allegorie in den Katakomben (Segnitz), AMZ 47, 23/24. — Organiſationsfragen: Muſik, Lehrerſchaft u. Trennungsgedanke (Sigl), MS 53, 6. — Die Entwicklung des „Stile Recitativo", (Spitz), AfM 3, 2 — Neue Zeit — neue Muſik (Teſſmer), Ha 12, 3/4. — The musicians of Charles II (Thomas), MT 60, 920. — Some musical signs (Thomas), MT 60, 916. — Lettres de musiciens écrites en français au commencement du XIXe siècle (Tierſot), RMI 23, 3/4. — Gedanken über die allgemeine Muſikpflege (Tiſcher), RMZ 21, 22/23. — Deutſche Kulturfragen (Tiſcher), RMZ 22, 19/20 ff. — Zeitfragen (Tiſcher u. a.), RMZ 22, 23/24. — Intermezzo di date e documenti (Torrefranca) RMI 26, 1 f. — La lotta per l'egemonia musicale nell settecento — [Contin.] (Torrefranca), RMI 24, 3 ff. — Cant in music (Trevor), MT 61, 930. — Etwas von der Muſik bei den griechiſchen Philoſophen (Trotta-Treyden), NMZ 41, 13 f. — Die deutſche Muſik am Scheidewege (Unger) DVo 22, 7. — Aus der Muſikgeſchichte des deutſchen Humanismus (Wagner), ZfM 3, 1. — Über den Geiſt der Muſik (Zimmermann) NMZ 42, 13. — Music in South Africa (Racſter), MT 60, 919. — Das New-Yorker Muſikleben während des Krieges (Möller), S 79, 9. — Amerikaniſche Orcheſterverhältniſſe (Möller), MdA 3, 9/10. — Muſik in Amerika. Die Produktion (Saerchinger), MdA 3, 3. — Muſik in Amerika (Tſchudy), SMpB 9, 7. — Die Volksmuſik der Araber von Biskra u. Umgebung (Bartók), ZfM 2, 9. — The 18. and the early 19. century in English music (Hadland), MT 60, 915 ff. — British history and British music (Anteliffe), MT 61, 929. — The musical situation in England (Jean-Aubry), MT 59, 901. — Britain: her music (Mc Alpin), MT 57, 884. — Music in England during the first half of the 16. century (Pulver), MT 60, 917. — What of English Music (Scott), MT 57, 800. — Modern British composers — Bridge, Bax, Dale, Goossens, Ireland, Holst, Berners, Howells, Williams, (Evans), MT 60, 911—929. — Some reflections of a native composer [The British composers] MT 56, 863 f. [vgl. a. Muſikkritik]. — The secular music of ancient Egypt (Pulver) MT 61, 928 ff. — Die Muſik der Eskimos (Grempe), DMZ 51, 44. — Von finnländiſcher Muſik (Pfohl), Mw 1, 2 f. — German music in France: Saint-Saëns and R. Wagner (Klein), MT 57, 823. — The European war and its influence on the evolution of musical tendencies in France (Pétridis), MT 57, 875. — Moderne Muſik in Paris (Fromaigeat), Mw 1, 7. — Hollands Muſikleben im 19. Jahrhundert (Bottenheim), NMZ 41, 15. — Holländiſche Komponiſten (Mengelberg) NMZ 41, 15. — Muſikleben in Holland (Zynen), NMZ 41, 20. — The basis of Indian music (Schleſinger), MT 56, 868. — Israels music-lesson in Egypt (Pulver), MT 56, 869. — Moderne Muſik in Italien (Fleiſchmann), RMZ 21, 38/39. — Neuitalieniſche Muſik (Weißmann), Mw 1, 1. — Essai sur la musique et les musiciens au Pays de Liège (Magnette), RMI 25, 3 ff. — Mongoliſche Melodien (Krohn), ZfM 3, 2. — Norwegian music and its masters (Rowbotham), MT 57, 877. — Der Muſikdialekt der Rumänen von Hunyad (Bartok), ZfM 2, 6. — Muſikleben in Sowjet-Rußland (Jaroſy), AMZ 47, 42. — Notes on the Russian music (Montagu-Nathan), MT 58, 895. — Music in Russia (Montagu-Nathan), MT 57, 882. — The outlook in Russia (Newmarch), MT 56, 871. — Di alcuni costumi in Sardegna (Fara), RMI 25,1. — Etwas von ſchwäbiſcher Muſik (Grunsky) Mz 2, 17. — Muſik in der Schweiz (Fenigſtein), Mw 1, 2. — La Suisse et la musique (Wuillermoz), SMpB 9, 19. — The new direction in Spanish music (Henry), MT 60, 918. — Formanalyſen an ſiameſiſchen Orcheſterſtücken (v. Hornboſtel), AfM 2, 2. — Neue muſikal. Bahnen der tſchechoſlovak. Republik (Janetſchek), To 24, 5 ff. — The music of the Czecho-Slovak Races (Newmarch), MT 59, 907 u. 60, 921. —

Muſikalien. — Codici musicali della R. Biblioteca Universitaria di Bologna (Frati), RMI 23, 2. — Teutſche Comedie Arien, 2 handſchriftl. Sammelbände der Wiener Nationalbibliothek (Haas), ZfM 3, 7. — La collezione Corsini di antichi codici musicali e G. Chiti (Raeli). RMI 25, 3 ff. — M. aus der 2. Hälfte des 16. Jhdts. im Herzogl. Hausarchiv zu Zerbſt (Werner), ZfM 2, 12.

Muſikautomaten. — Ein ſpielender Klavierautomat aus dem 16. Jahrhundert (Nettl), ZfM 2, 9.

Muſikbibliotheken (ſ. a. Muſikalien). — Die Muſikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin (Altmann), ZfM 3, 7. — La bibliothèque Euing à Glasgow (Hubens), RMI 23, 2. — Der werdende Muſiker und die öffentlichen Muſikbüchereien (Marſop), Me 11, 7. — Die Muſikalienbibliothek (Schering), Ki 31, 5.

Muſiker. — Muſikerſchädel (Koelſch), SMZ 61, 8. — Muſikerbriefe, ihr Charakter u. ihr Wert (Möbius), NMZ 42, 4.

Muſikfeſte (ſ. a. Reger). — M. oder Muſikkongreſſe? (Fleiſchmann), S 79, 19. — The question of festivals: a plea for continuance (Klein), MT 60, 912. — Der Kampf gegen die deutſche Muſik (Nagel), NMZ 41, 21. — Für u. wieder die M. (Fiſcher), RMZ 21, 20/21. — 50jahrfeier d. Schleſ. evangel. Kirchenmuſikvereins SBeK 52, 1. — Das 2. nordiſche M. in Helſingfors (Crome), S 79, 28. — The national

Welsh Eisteddfod, Corwen (Child), MT 60, 919. — 21. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Zürich (Hoffmann u. Doret), SMpB 9, 12. — The Worcester Festival (Langford), MT 61, 932. — The Czechoslovak Festival (Newmarch), MT 60, 917. — Das 50. Tonkünstlerfest zu Weimar (U.), RMZ 21, 26/27. — (Güttler), DTZ 18, 354. — (Heuß), ZfM 2, 10. — (Holle), NMZ 41, 19. — (Reuter), Mz 2, 27. — (Schwers), AMZ 47, 25 ff. — (Simon), S 78, 22 u. 24 f. — 51. Tonkünstlerversammlung in Nürnberg. Analysen der aufgeführten Werke von Brandt, Ettinger, Kaminski, Kreneck, Matthes, Petersen, Pringsheim, Rosenstock, Schmid, Sthamer, Taubmann, AMZ 48, 23/24. — (Aber), Mw 1, 10. — (Doflein), S 79, 27. — (Schwers), AMZ 48, 26. — 91. Niederrhein. in Aachen (Schliepe), ChL 1, 14/15. — (Schliepe), AMZ 47, 23/24. — (Zimmermann), NMZ 41, 19. — (Zimmermann), NMZ 41, 20. — Schweizersches in Zürich (Roner), NMZ 41, 19. — (Trapp), S 78, 25. — Das 8. deutsche Bachfest (Heuß), ZfM 2, 10. — (Niemann), S 78, 26. — (Riedel), SBeK 52, 3. — (Reimann), MSfG 25, 7/8. — (Unger) ChL 1, 14/15. — 9. Bachfest in Hamburg (Birgfeld) S 79, 22 ff. — (Schaub), AMZ 48, 26 f. — (Weiß-Mann), Mw 1, 10. — (Witt), NMZ 42, 19. — Das erste skandinavische Bachfest in Christiania (Aber), Mw 1, 9. — The Bach Festival, Westminster April 1920 (Colles), MT 61, 927. — Brahmsfest in Wiesbaden (Tessmer), S 79, 22. — (Uhl), AMZ 48, 26. — Das Brucknerfest in Krefeld (Waltz), AMZ 47, 29/30. — Das Mahlerfest in Amsterdam (Aber), ZM 87, 12. — (Adler), ZfM 2, 10. — (Bie), NR 31, 4. — (Langford), MT 61, 929. — (Leichtentritt), DTZ 18, 354. — (Siegel), AMZ 47, 23 ff. — (Specht), Mw 1, 2. — (Unger), ChL 1, 12/13. — DMZ 51, 22 f. — (de Vries), S 78, 22 f. — III. Reger-Fest in Jena (Eickemeyer), AMZ 47, 29/30. — (Volkmann), S 78, 26.

Musikgeschichte (s. a. Musikunterricht, Musikwissenschaft). — Über Aufgaben u. Ziele der musikalischen Biographie (Abert), AfM 2, 3.

Musikgesellschaften (s. a. Bach). — The end of the Internat. Musical Society (Baker), MT 61, 929.

Musikinstitute. — The Society of English Singers MT 57, 881. — Die 2. Jahresversammlung d. Mitglieder d. Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung, Bückeburg, 1920 (Matzke), AfM 2, 3.

Musikinstrumente. — Wo unterrichte ich mich über M.? (Aber), ZM 87, 8.

Musikkongresse (s. a. Musikfeste). — Der 27. Deutsche ev. Kirchengesangvereinstag (Flöring), KEK 35, 4/6.

Musikkritik (s. a. Gesang). — Deceptive criticism MT 59, 900. — Vom Wesen u. Berechtigung der Kunstkritik (Aber), Mel 2, 1. — Gegen den Feuilletonstil in Musikkritik u. Musikbetrachtung (Blaschwitz), NMZ 42, 16. — Critiques amateurs (Brémaud), SMpB 10, 3. — Die Kritik u. ihr Verhältnis zum deutschen Orchestermusiker (Cords), DMZ 51, 24. — Die musikalische Tageskritik u. das Musikreferat der Musikfachpresse (Janetschek), ZM 88, 12. — Musical criticism (McAlpin), MT 58, 895. — Musikkritiker u. Zeitungsinserat (Marsop), NMZ 42, 2. — The public, the critic, and the native composer (Newman), MT 56, 865. — (Pisling), MdA 3, 9/10. — Confessions of a critic (Scott), MT 57, 884 f. — Etwas vom Kritisieren (Unger), DVo 22, 3. — Über die Aufgabe u. die Grenzen der musikal. Berichterstattung (Wehrli u. Roner u. Haefelin), SMpB 9, 19 u. 20 u. 23 f. — Some reflections of an english musical critic (Webb), MT 56, 864.

Musikpolitik (s. a. Musik): — Kunstpolitik (Jahn), DMZ 51, 33.

Musikrenaissance (s. a. Musik) — (v. Keußler), Mw 1, 4.

Musiksammlungen (s. a. Beethoven, Musikalien) — Le Musée du Conservatoire de musique de Paris (Brancour), RMI 26, 1 f. — Sammlung alter Klavierinstrumente der Freiburger Universität (Graevenitz), NMZ 42, 9. — Das musikhistor. Museum von Nic. Manskopf zu Frankfurt a. M. u. seine Bedeutung für die musikal. Erziehung der Jugend (Meister), Mitteilungen aus dem Frankfurter Schulmuseum 4, 4/5. — Das neue Wiener Instrumenten-Museum (Sachs), AfM 3, 2.

Musikschulen. — Die neue Musikhochschule in Berlin (Singer), Mw 1, 5.

Musiktheorie. Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit (Steinhard), AfM 3, 2.

Musikunterricht (s. a. Gesang, Hermeneutik, Kirchenmusik, Musiksammlungen, Volksmusik). — Die Musik auf dem Lande KW 34, 5. — Gedanken zur musikal. Volkserziehung (Adler), NMZ 42, 4 f. — Umsturz u. Neuaufbau des Lehrplans für den Gesangunterricht in den Volksschulen (d'Arguto), MpB 43, 11/12 f. — Musikalische Erziehung in der Schule (Ast), Mel 2. 9. — Die Musik als Unterrichtsfach in den deutschen Schulen (Ast), HfS 15, 1/3. — Musikpädagogische Streifzüge (Bernau), DTZ 19, 359. — Student's Counterpoint (Bennet), MT 57, 886. — Die soziale Reform des Musiklehrberufs (Buchstaller) Mz 2, 11. — Musik u. Schule (Bülow), ZM 87, 11. — Neue Wege eines musikkundlichen Unterrichts an unseren höheren Schulen (Bülow), ZM 87, 19 — Teachers and text-books (Clutsam), MT 56, 865 f. — Wie wird sich die Ausbildung der Gesanglehrer im neuen Deutschland gestalten? (Dahlke), MSfS 14, 12. — Academic teaching a defence and a criticism (Dent), MT 56, 867. — Erziehung zur Musik (Ebel), HfS 15, 11 u. AMS 47, 10 f. u. Ha 12, 9/10. — Musikerziehung u. Musikpflege (Ebel), DTZ 19, 362 f. — Unterricht in Musiktheorie oder in Kompositionslehre? (Eccarius-Sieber), NZM 87, 5/6. — IV. Westdeutscher Schulgesang-Kursus Dortmund (Elsässer), RMZ 21, 34/35. — Welche Bildung muß von einer Musiklehrkraft gefordert werden? (Fabricius), AMZ 47, 37. — Die Prinzipien einer Staatsaufsicht über privaten Musikunterricht (Fabricius), AMZ 47, 31/32. — Per l'adozione negli istituti musicali italiani

del metodo Jaques-Dalcroze (Ferraria), RMI 26, 3/4. — Zur Frage der Musiklehrerbildung (Glattes), HfS 16, 4. — Mehr Formenlehre (Hartmann), MpB 43, 13/14. — Vom formalbildenden Wert des Auswendiglernens (Hartmann), NMZ 41, 16. — Über Wesen u. Anlage des kontrapunktischen Unterrichts (Hartmann), AMZ 48, 4f. — Der Schulgesang vom Standpunkte des Proletariers (Henke), DAS 22, 4 f. — Die Melodie im Unterricht (Höckner), Sti 14, 8. — Musikalische Volkserziehung (Howard), L 4, 7/8. — Die Bedeutung der musikalischen Jugenderziehung für unsere Chorgesangvereine (Janetschek), ChL 2, 1. — Musikal. Kinderspielzeuge (Janetschek), ZM 1920 Aprilheft 1. — Musikal. Erziehung und Instrumentalunterricht (Jöde), L 3, 7/8. — Musik, nicht Gesang, in die Schulen (Kahse), ZM 87, 20 u. ChL 1, 21. — Die erste Berliner Schulmusikwoche (Kahse), ZM 88, 13 u. ChL 2, 9. — The stories and a moral: a problem for teachers (Kalisch) MT 61, 925. — Über die zukünftige musikal. Ausbildung der Volksschullehrer (Kayser), NMZ 42, 19. — Von den neuen Aufgaben der Schulmusikpflege (Kühn), Sti 15, 4/5. — Le rôle actuel des »Conservatoires« dans la vie musicale (Lavater), SMpB 9, 9. — Die Musik in der Volkshochschule (Liebscher), KW 34, 9. — Musikalische Erziehung und musikalische Volksbildung (Lossen), NMZ 41, 11. — Öffentliche Förderung u. Unterstützung musikalischer Erziehungsanstalten (Lossen), NMZ 41, 23. — Musik u. Schule (Meißner), Sti 14, 4 u. ChL 1, 4. — Musikal. Ausbildung des Lehrers u. ihre Auswirkung im Chorvereinsleben (Metzger), ChL 1, 8. — Musikalische Kindererziehung (Müller), Ha 12, 7/8. — Musiker u. Lehrer (Müller), ChL 2, 2/3. — Schulgesang u. Chorgesang (Müller), ChL 1, 16/17. — Der künftige Bildungsgang der Musiklehrer höherer Schulen (Münnich), Mz 2, 13/14. — Reichsschulkonferenz, Schulmusikpflege u. Schulmusikerstand (Münnich), HfS 15, 1/3. — Welche Forderungen des Kunstgesanges sind im Schulgesang zu berücksichtigen, und wie sind sie zu erfüllen? (Neumann), Sti 14, 10/11. — Conservatorio o università musicale? (Orefice), RMI 25, 3. — Volkstümliches Verständnis der Musik (Paul), HfS 15, 14. — Der M. in der Schule (Pringsheim), AMZ 48, 22f. — Gesichtspunkte für die Wahl des Stoffes im Musikunterricht (Rosenbaum), ZMpB 10, 8 f. — Per la riforma dei conservatorii (Scaglia), RMI 26, 2. — Über die zukünftige musikal. Ausbildung der Volksschullehrer (Schaun), RMZ 42, 2. — Zum M. in der Frauenschule (Scheuren), Sti 14, 12. — Die Schulmusikwoche in Berlin (Scholz), Ha 13, 6. — Ein Anschauungsmittel für den musikalischen Theorieunterricht (Schumacher), MpB 43, 21/22. — Aus der Praxis musikalischer Jugenderziehung (Silberschmidt), DMZ 51, 4. — Fachdezernat oder Polizeiaufsicht (Steinhagen), MpB 43, 11/12. — Kunstmusik u. Schulgesang (Steinhagen), ZfM 3, 1. — Schulreform u. Reform der Musikpädagogik (Steinhagen), MpB 43, 9/10. — Die neuzeitlichen Bestrebungen in der Gesangspädagogik u. der Gesangsunterricht in der Volksschule (Stier), Sti 14, 5 ff. — Bearbeitungen u. dergl. im Musikunterricht (Stocker), SMpB 10, 5. — Klavierschulen der Konservatorien u. Musikakademien (Stradal), NMZ 41, 11. — Um die Errichtung einer sächsischen staatl. Hochschule f. Musik (Unger), NZM 87, 5/6. — Vom Theorieunterricht an den Konservatorien (Vogler), SMpB 9, 15. — Zur Musikgeschichte der Universität (Wagner), AfM 3, 1. — Dtsch. Schulmusikwoche (Weber), SMpB 10, 12. — Ratschläge zur Pflege des Tonvorstellungsvermögens (Wetzel), MpB 43, 5/6. — Volkshochschule u. Musik (Zimmermann), NMZ 41, 24.

Musikervereinigungen. Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins (Hatzfeld), CO 55, 1/2. — Das Kollegium der sächsischen Stadt- u. Kirchenmusikanten von 1653 (Koczirz), AfM 2, 2. — Der Allgem. Deutsche Musikverein hat noch eine Zukunft (Kopsch), AMZ 47, 12/13. — Ein neues Ziel des Allgem. Deutsch. Musikvereins (Kühn), AMZ 47, 23/24. — Der Allgem. Deutsche Musik-Verein u. die Zukunft unseres Musiklebens (Schaub), AMZ 47, 23/24.

Musikverlagswesen, Das gegenwärtige (Jemnitz), AMZ 47, 48.

Musikwissenschaft (s. a. Leipzig, Musikgeschichte). — Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreibung (Moser), ZfAe 14, 1920. — Über die Beziehungen der vergleich. M. zur Musikgeschichte (Schünemann), AfM 2, 2. — Universität u. M. (Weinmann), MS 54, 6/7.

Musikzeitschriften. — Zur Geschichte der Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Kinsky), ZM 1920 Märzheft 1.

Mussorgsky, M. P., s. a. Oper.

N

Nagel, Wilibald, s. Bach, Beethoven, Besprechungen, Brahms, v. Hase, Musik, Oper.

Natorp, Paul, s. Jenner.

Neal, Heinrich, s. Juristisches.

Neapel. — La musica in Napoli dal XVI al XVII secolo (Di Giacomo), RMI 22, 3/4 ff. — Alcuni documenti inediti per la storia degli antichi Conservatori napoletani (Pannain), RMI 22, 3/4.

Neißer, Arthur, s. Konzert.

Neitzel, Otto, RMZ 21, 11. — (Schwers), AMZ 47, 14.

Nekes, Franz (Mölders), GBl 45, 8 f.

Nettl, Paul, s. Besprechungen, Brunelli, Musikautomaten, Rietsch.

Neuausgaben. — Über Textkritik, Analyse u. Bearbeitung von Musikwerken (zu Riemanns Analysen u. Schenkers Ausgabe von Beethovenschen Sonaten), (Wetzel), ZfM 2, 7.

Neumann, Mathieu. — Das Helden-Requiem (Prümers), ChL 1, 20.

Neumann, Richard, s. Musikunterricht.

Neumen s. Noten.

Newark, William, s. a. Musik.

Newman, Ernst, s. Bach, Brahms, Debussy, Elgar, Granados, Klavier, Lied, Medtner, Musik, Musikkritik, Wolf, Tod.

Newmarch, Rosa, s. Musik, Musikfeste, Oper, Safonoff, Scriabin.
Nicheiol, J., s. Bach, Futurismus.
Nicolai, Otto. — Ein Doppelgänger N.s (Kohut), Me 12, 12.
Niecheiol, T., s. Klavier.
Niemann, Walter, s. Beethoven, Bose, Brahms, Klavier, Lambrino, Musikfeste.
Niemann, Walter. — N.s Klaviermusik (Schäfer), HfS 15, 6.
Nietzsche, unveiled (Ellis), MT 56, 871.
Niggli, Fr., s. Oper.
Nikisch, Arthur. — N.s Gewandhaus-Jubiläum (Chevalley), Mw 1, 2. — (Chop), S 78, 10. — N. in seiner 25 jähr. Leitung d. Leipziger Gewandhauskonzerte (Steinitzer), ZM 87, 19.
Nissen, Konstanze, s. Mozart.
Noack, Elisabeth, s. Suite.
Noelte, Albert, s. Oper, Schönberg.
Noelte, Albert. Aus dem Leben eines modernen Musikers. Eine Selbstschilderung NMZ 41, 11.
Noether, Erich, s. Oper.
Noten. — Musical notation (Elgar), MT 61, 930. — Der Weg zum Notenverständnis [Tonwort] (Eitz), Mel 2, 5/6. — Ein neues Bildzeichen in der Notenschrift (Kopsch), AMZ 47, 4. — In Noten gesetzte Namen (Lewalter), ZM 87, 8. — Eine zeitgemäße Notenschrift (Muroma), AMZ 48, 3. — Wie eine Notenseite entsteht (Reichmann), ZM 1920 Märzheft 2. — Die Rhytmik der byzantinischen Neumen (Wellesz), ZfM 2, 11. — Paleografia neumatica e Ritmo gregoriano (Pannain), RMI 26, 3/4. — Die Rhythmik d. byzantin. Neumen II (Wellesz), ZfM 3, 6. — Vom Notenlesen (Rössel), SMpB 9, 13 f. — Vorschlag zur Vereinfachung der Notenschrift (Ulrich und Schäfer), HfS 16, 4 u. 7. — Varianten in den alten Neumenhandschriften (Vivell), MD 8, 5/6.
Novara. — Gli spettacoli musicali al „Teatro Nuovo" di N. (Bustico), RMI 25, 1 ff. — Nuovo contributo sugli spettacoli musicali al „Teatro Novo" di N. (Bustico), RMI 26, 3/4.
Nürnberg. — 20 Jahre Nürnberger Musikleben (Brunck), ZM 88, 11. — Das Nürnberger Musikleben von einst u. heute (Matthes), AMZ 48, 23/24.
Nützel, A., s. Violine.

O

Oeckler, Adolf B., s. Oper.
Oehlerking, H., s. Drechsler, Kirchenmusik.
Offenbach, Jacques. Zur Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen" (Voelcker), Sc 11, 5.
Ohlekopf, Richard, s. Oper.
Onegin, Sigrid. Aus meinem Leben (Onegin), Mw 1, 3.
Oper (s. a. Berlin, Dresden, Juristisches, Kino, Melodrama, Wagner). — Die gegenwärtige O. (Aron), Sc 10, 11/12. — Operntext u. Opernmusik (zu Korngolds „Toter Stadt") (Bach), Me 12, 5. — Acting in opera (Bonavia), MT 56, 864. — Das Ritornell als Inszenierungsproblem (Cahn-Speyer), Sc 8, 5/6. — Die Woche moderner deutscher Werke in der Staatsoper (Chop), S 78, 24. — Zur Frage der Übersetzung fremdsprachiger Opernwerke (Grohé), Sc 10, 2. — Über die Handlung in der O. (Huy), SMZ 61, 1. — Moderne Opernpflege (Janetschek), ZM 87, 13. — Zur Dramaturgie der klassischen Oper (Kilian), AMZ 47, 27. — Die circumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte (Kroyer), Jahrbuch Peters. 1919. — Opernd ämmerung (Loewenfeld), Mw 1, 2. — Umwertung der Werte in der Oper (Mannstaedt), Mw 1, 6. — The reality of the opera (Mc Alpin), MT 58, 891 f. — A slovak music-drama (Newmarch), MT 60, 922. — Spieloper-Elend (Noether), Sc 8, 9. — Das Ende des deutschen Tondramas (Petschnig), NMZ 41, 22. — Italienische Opernmusik (Prandau), MSFG 3, 8. — Opern-Tod (Prechtl), Mel 2, 3. — La guerre des Bouffons [in France, 18th century] (Pulver), MT 57, 875 f. — The artistic values in opera (Salmon), MT 61, 930. — Opernregie (Schäffer), ZM 87, 14. — Der Anteil der Musik in Kölner Jesuitendramen aus der Zeit von ungefähr 1580–1700 (Schmitz), GBl 46, 5 f. — Der Regisseur u. der Kapellmeister (Stangenberg), Sc 9, 2/3. — „Klassiker-Ersatz" (Dreimäderlhaus usw.) (Steknitzer), MR 6, 1. — Ein Vorschlag zur Vereinfachung der Opernszene (Turnau), Sc 11, 4. — Die O. der Zukunft (Unger), DVo 22, 5. — Die Prosa in der Oper (Weingartner), DB 12, 37/38. — Die russische O. (v. Wolfurt), NMZ 42, 15. — Die Deutsche Oper in Rotterdam (Zynen), NMZ 41, 24. — Uraufführungen: d'Albert: Scirocco (Gregor), NMZ 42, 18. — Batka: Maria v. Magdala (Hoffmann) NMZ 41, 10. — Beer-Walbrunn: Don-Quijote (Moos), NMZ 42, 18. — Bittner: Die Kohlhaymerin (v. Wymetal), AMZ 48, 23/24. — Braunfels: Die Vögel (Kroll), RMZ 22, 1 u. (Würz) NMZ 42, 7. — Böttcher: Salambo (Ackermann), NMZ 41, 17. — Busoni: Turandot (Chop), S 79, 21. — Busoni: Nuove Commedie dell' Arte (Schwers), AMZ 48, 22. — Franckenstein: Des Kaisers Dichter (Witt), NMZ 42, 7. — Futterer: Der Geiger von Gmünd (H. B.), SMZ 61, 17. — Graener: Schirin u. Gertraude (Platzbecker), NMZ 41, 16 u. (Schmitz), AMZ 47, 19. — Gurlitt: Die Heilige (Hellmers), S 78, 6. — Hildebrand: Firlefanz NMZ 41, 9. — Honegger: König David (Niggli), SMZ 61, 17. — Kähler: Lombardische Schule (Oeckler), NMZ 42, 17. — Kaun: Der Fremde (Platzbecker), NMZ 41, 14 u. (Petzet), S 78, 9. — Korngold: Die tote Stadt (Birgfeld), S 78, 50 u. (Chevalley), Mw 1, 4 u. (Regeniter), S 78, 52 u. (Witt), NMZ 42, 9. — Kusterer: Casanova (Kühn), AMZ 48, 23/24 u. (Nagel), S 79, 23 u. NMZ 42, 18. — Mattausch: Graziella (Dorschfeldt), NMZ 41, 8. — Mraczek: Ikdar (Schmitz), AMZ 48, 5 u. (Platzbecker), NMZ 42, 11 u. (Müller), To 25, 6. — Mussorgsky: Boris Godunow (Kühn), AMZ 48, 18. — Noelte: François Villon (Schweikert), NMZ 41, 19. — Puccini: La Rondine (Hoffmann), NMZ 43 3. — Reznicek: Ritter Blaubart (Bekker u. Schmidt u. Chop) S 78, 40 u. 45/46. — Schreker: Gezeichneten (Chop), S 79, 2 u. (Schwers), AMZ 48, 2. — Schreker: Schatz-

gräber (A. W.), NMZ 41, 12 u. (Holl), AMZ 47, 6. — Schreker: Das Spielwerk (Noelte), AMZ 47, 48. — Stein: Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel (Kobelt), AMZ 48, 25. — Stephan: Die ersten Menschen (Holl), AMZ 47, 29/30. — Strauß: Die Frau ohne Schatten (Bie), NR 31, 6 u. (Chop), S 78, 17 u. (Schwers), AMZ 47, 17. — Strauß: Josephslegende (Chop), S 79, 6 u. (Schwers), AMZ 48, 6. — Wendland: Peter Sukoff (Herbst), NMZ 42, 14. — Wellesz: Die Prinzessin Girnava (Holl), AMZ 48, 23/24 u. (Ohlekopf), NMZ 42, 17 u. S 79, 21.

Operette. — Die sentimentale O. (Antropp), Me 11, 4. — Operettenrutschbahn (Schwab), KW 34, 6.

Orchester (s. a. Frau). — Large and small orchestras (Gatty), MT 56, 864. — Zur Lage der stehenden O. Deutschlands (Lenk) ZM 87, 18. — Orchestra e orchestrazione (Malipiero), RMI 23, 3/4 ff. — Rückblick auf Entstehung u. Entwicklung der großen deutschen Orchester (Plaß), DMZ 51, 36 ff. — Orchesterdisziplin (Tischer), RMZ 22, 13/14.

Ordenstein, Heinrich. † (Bellardi), MpB 44, 9/10 u. NMZ 42, 15. — (Schorn), ZM 88, 9.

Oreffice, Giacomo, s. Musik, Musikunterricht.

Orel, Alfred, s. Beethoven.

Orgel. — Die Ludwigsburger O.-Industrie in 100jähr. Entwicklung HfS 15, 8. — The organ of the Centenary Hall (Adcock), MT 56, 864. — The evolution of modern organ (Dixon), MT 61, 924 ff. — On manual 32-ft. stops (Dunstan u. Teggin) MT 59, 908. 909. — Pedal technique (Ellingford), MT 59, 905. — Programme music for the organ (Grace), MT 59, 903 ff. — Comments from an organ loft (Grace), MT 57, 881. — Modern French organ music (Grace), MT 58, 887 ff. — What was »a new fingerit organeist«? An antiquarian query (Harris), MT 61, 913. — The organ as a solo instrument (Johnson), MT 57, 881. — Die neue O. in der St. Nikolaikirche zu Forst (Riedel), MSfG 26, 5/6. — Die neue O. in der St. Nikolaikirche zu Forst (Riedel), SBeK 53, 2/3. — Der Jalousieschweller (Schmitt), GB 46, 3. — Automatische Pedalregisterumschaltung (Schmitt), GBl 46, 4. — Das Zwillingsmanual (Schmitt), GBl 46, 2. — Das Plauener Orgelbuch von 1708 (Seiffert), AfM 2, 3. — Orgelfragen. Die Reformbedürftigkeit unserer Konzertorgeln (Springer), Me 11, 8. — Modern French organ music (Thomas), MT 59, 905.

Orpheus. Erläuterung von Cornelius „Auf eine Unbekannte" (Dauffenbach), NMZ 41, 24.

Ortwein, Magnus, als Kirchenmusiker (Gruber), CO 54, 9/10.

P

Paganini, Niccolò. Paganiniana (Jarosy), AMZ 48, 28.

Paisiello, Giovanni (s. a. Mozart). — P. tra le ire di un copista e di un innovatore. Con lettere e documenti inediti (Barberio), RMI 22, 2. — Disavventure di P. (Barberio), RMI 23, 3/4. — Lettere inedite (Barberio), RMI 24, 1.

Palestrina, Giov. Pierluigi, s. a. Kirchenmusik.

Palfner, Aloix Max, s. Geige.

Pannain, Guido, s. Neapel, Noten.

Pap-Stockert, B. v., s. Gesang.

Parker, Louis N., s. Bennet.

Paribeni, G. C., s. Setaccioli.

Parigi, Luigi, s. Duparc, Magnard.

Paris, s. a. Musiksammlungen.

Parry, Charles Hubert Hastings (Legge), MT 59, 909. — P.s Choral Preludes for the organ (Roberts), MT 58, 892. — The words of P. (Webb), MT 59, 909.

Patti, Adelina (Klein), MT 60, 921.

Pauer, F. X., s. Bruckner.

Pauer, Max s. a. Beethoven.

Paul, Ernst, s. Musik, Musikunterricht, Wagner.

Pauli, Walter, s. Chorgesang.

Payne, Albert, s. Geige.

Pearsall, Robert Lucas. P.s letters (Squire), MT 61, 932.

Pedrell, Felipe. Zum 80. Geburtstag (Reiff), ZfM 3, 5 u. NMZ 42, 10 f. — (Wolf), AfM 3, 1, — Ein Katalog zu den Werken von P. (Reiff) AfM 3, 1.

Pellegrini, Alfred (v. L—dt), NMZ 42, 9.

Pembaur, Josef [Vater] (Merkel), ZM 87, 15.

Perinello, Carlo (Cantarini), RMI 22, 3/4.

Pergolesi, G. B. P.s „La Serva Padrona" u. Dittersdorfs „Doktor u. Apotheker" in szenischer Einrichtung (Sachse), Sc 8, 4.

Peters, Rudolf (Schilling), NMZ 41, 9.

Petersburger Kunstnachrichten (Handschin), S 78, 43.

Petersen, Norman, s. Musik.

Petersen, Wilhelm, s. a. Musikfeste.

Petri, Georg Gottfried, Kantor in Görlitz 1764—95 u. sein musikalischer Nachlaß (Gondolatsch), ZfM 3, 3.

Pétridis, Pétro J., s. Musik.

Peschnig, Emil, s. Musik, Oper, Theater.

Petschnig, Emil (Chmel), NMZ 42, 5.

Petzet, Walter, s. Beethoven, Musik, Oper.

Pfannenstiel, Alexander, s. Gluck.

Pfannenstiel, Ekkehart, s. Lied.

Pfeife, s. a. Flöte.

Pfitzner, Hans. Ein Nachwort zu Palestrina (Altmann), NMZ 41, 14. — Zur Kritik P.s (Kroll), NMZ 41, 23. — Der Kampf um P. (Kroll), NMZ 42, 11. — „Palestrina" (Mann), Mw 1, 2. — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 31. Okt. 1920.

Pfohl, Ferdinand, s. Busoni, Hamburg, Korngold, Mahler, Musik, Musikbibliotheken.

Pfordten, Hermann Frhr. v. der, s. Beethoven, Schubert.

Philipp, Franz (Zöllner), NMZ 42, 13.

Philipp, J., s. Klavier.

Phrasierung, s. a. Vortrag.

Pick-Mangiagalli, Riccardo (Gatti), MdA 3, 9/10.

Pisling, Siegmund, s. Musikkritik.

Pizzetti, Ildebrando, Le „Liriche" di P. (Gatti), RMI 26, 1.

Plagiat. Il plagio musicale (Monaldi), RMI 25, 1.

Plaß, Ludwig, s. Orchester.

Platzbecker, H., s. Dresden, Oper.

Pohl, Bertram, s. Kirchenmusik.
Pokorny, Olga, s. Hausmusik.
Polgar, Alfred, s. Wagner.
Polyphonie, s. a. Kontrapunkt.
Ponchielli, Amilcare (v. Trotta-Treyden), NMZ 43, 14 f.
Poppen, Hermann, s. Karlsruhe.
Posaune, s. a. Wagner.
Posen. Deutsches Musikleben in P. (Huch), Mw 1, 1.
Pottgießer, Karl, s. Beethoven.
Pougin, Arthur, s. Mengozzi, Milanollo.
Pracher, Max, s. Wagner.
Praetorius, Michael. Orgel-Werke im Neudruck, AfM 3, 2.
Prandau, Rudolf, s. Oper.
Prange, H., s. Gesang.
Prechtl, Robert, s. Oper.
Preisendanz, Lili, s. Offenbach.
Premoli, Ovazio, s. Sacchi.
Pringsheim, Heinz (s. a. Musikfeste), s. Beethoven, Juristisches, Konzert, Musik, Musikunterricht, Violine.
Prod'homme, J. G., s. Gluck.
Prohaska, Carl, s. Beethoven.
Programm, s. Musik.
Programmusik (s. a. Orgel, Schumann, Tonsymbolik). — Its limitations and abuse (Salmon), MT 60, 919.
Prokofiev. P.s first Pianoforte Concerto (Montagu-Nathan), MT 58, 887.
Prüfer, Arthur, s. Beethoven, Wagner.
Prüfer, Arthur (Unger), BB 43, 7/10.
Prümers, Adolf, s. Beethoven, Chorgesang, Lampenfieber, Lied, Neumann, Methfessel.
Puccini, Giac., vom philosophischen Standpunkte gesehen (Klaren), Me 12, 2.
Pugh, Johannes, als Klassiker der Zither (v. Reigersberg), MdS 3, 1.
Pulver, Jeffrey, s. Musik, Oper.
Purcell, Henry, in praise of princes (Scholes), MT 56, 872. — Three unpublished portraits of P. (Shaw), MT 61, 931. — P.s „Dido and Aeneas" (Squire), MT 59, 904. — P.s „Fairy Queen" (Squire), MT 61, 913.
Pygot, Richard, s. a. Musik.

R

Raabe, Peter, s. Beethoven.
Rabel, Oswald, s. Laute.
Rabenödder, Wolfgang, s. Zither.
Racster, Elisabeth Olga, s. Musik.
Radiciotti, G., s. Rossini.
Raeli, V., s. Musikalien.
Raibaud, Louis, un compositore sconosciuto alla Corte dei Duchi di Savoia, nel secolo XVIII (Villanis), RMI 22, 1.
Raillard, Theodor, s. Beethoven.
Rasch, Hugo, s. Gesang.
Rebikov and his mantle (Montagu-Nathan), MT 58, 894.
Refardt, E., s. Huber, Theater.
Regeniter, Artur, s. Oper.
Reger, Max (s. a. Breslau, Kirchenmusik, Musikfeste). — (Franke), NMZ 42, 16. — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 1920. — R., der Expressionist (H.) NMZ 41, 16. — R. u. seine Chorwerke (Coester), ChL 1, 6/7. — Ein Geleitwort zum R.-Fest (Ebel), DTZ 18, 354. — R.s Klavierwerke (Emerich), MdA 3, 8. — The late R. as Organ composer (Grace), MT 57, 880. — Variationen um das Thema R. (Hehemann), AMZ 48, 20. — R.s Orgelmusik (Heitmann), DTZ 18, 355. — R. als Klavierkomponist (Rothhardt), MpB 44, 3/4. — Regerepisoden (Unger), AMZ 48, 20. — R. als Kammer- u. Orchesterkomponist (Unger), S 78, 26.
Reuß, August (Georgii), RMZ 21, 44/45.
Reichardt, Joh. Friedr. Unbekanntes zu R.s Aufenthalt in Österreich (Gugitz), ZfM 2, 9. — R.s Wiener Erlebnisse (Mello), DMZ 51, 35.
Reichel, Christian Friedrich (Merkel), NMZ 42, 9.
Reichel, Anton, s. Musik.
Reichenbach, T. H., s. Bach, Thema.
Reichmann, Carl, s. Noten.
Reigersberg, Heinr. Frhr. v., s. Pugh, Zither.
Reiff, Alfred, s. Pedrell.
Reimann, Wolfgang, s. Musikfeste.
Reimerdes, Ernst Edgar, s. Beethoven, Mallinger.
Reiner, Fritz (Broesike-Schoen), MdA 3, 7.
Reinken, Johann Adam. Zur Biographie (Stahl), AfM 6, 2.
Rener, Adam. Die Magnifikat-Kompositionen R.s (Werner), AfM 2, 2.
Restori, A., s. Besprechungen.
Reszke, Edouard 1855—1917 (Klein), MT 58, 893.
Reuter, Otto, s. Musikfeste.
Reznicek, E. N. v. (s. a. Oper). — R.s Orchesterwerke (Dette), S 78, 40.
Reymond, Henry, s. Harmonie.
Rheinberger, Joseph. R.s Organ Sonatas (Grace), MT 60, 921.
Ricci, Vittorio, s. Tosti.
Richard, August, s. Abt.
Richter, Bernhard Fr., s. Leipzig.
Richter, Otto, s. Dresden.
Richter, Paul, s. Harmonie.
Riedel, Fritz, s. Musikfeste, Orgel.
Riemann, Hugo, als musik. Volksbildner (Göhler), Mz 2, 10. — R. als Systematiker der Musikwissenschaft (Cohn), ZfM 3, 1.
Riemann, Ludwig, s. Volksmusik.
Riesenfeld, Paul, s. Besprechungen.
Rietsch, Heinrich, s. Entlehnungen.
Rietsch, Heinrich [Verzeichnis der Werke] (Nettl), ZfM 2, 12.
Ritornell, s. a. Oper.
Ritter, Alexander (Mauke), NMZ 42, 15.
Robert, Paul-Louis, s. Boieldieu.
Roberts, W. Wright, s. Beethoven, Parry, Rolland.
Rögely, Fritz, s. Juristisches.
Röntgen, Julius, s. Brahms.
Rössel, Willy, s. Noten.
Rolland, Romain. „Jean-Christophe": some musical aspects of the work (Roberts), MT 61, 932 f.
Rollett, Hermann, s. Mozart.
Rom. La scuola dei „pueri cantus" di S. Luigi dei francesi in R. ei suoi principali alliev, (1591—1623) [G., D. e B. Allegri, A. Cifra, O. Benevoli] (Cametti), RMI 22, 3/4. — Organii organisti ed organari del Senato e Popolo

Romano in St. Maria in Aracoeli 1583—1848 (Cametti), RMI 26, 3/4.
Roner, Anna, s. Besprechungen, Musikfeste, Musikkritik.
Roparts, Guy (Carraud), SMpB 9, 12.
Rosenbaum, Aline, s. Musikunterricht.
Rosenfeld, Paul, s. Block, Strawinsky.
Rosenhauer, Kurt, s. Beethoven.
Rosenstock, Josef, s. a. Musikfeste.
Rosenthal, Felix, s. Klavier.
Rosing, an impression (Lewis), MT 60, 914.
Rossini, Gioacchino. Primi anni e studi di R. (Radiciotti), RMI 24, 1 ff. — Warum selbst ein „Futurist" R. bewundern kann (Casella), MdA 3, 3.
Rost, Bernh., s. Abt.
Roth, Hermann, s. Bach, Schmid.
Rothhardt, Hans, s. Reger.
Rothwell, Fred, s. D'Indy.
Rousseau, Jean Jacques, u. die Musik (Erckmann), NMZ 42, 19.
Roussel, Albert (Coeuroy), MdA 3, 7.
Rowbotham, J. F., s. Musik.
Rukser, Udo, s. Beethoven, Expressionismus, Klavier, Musik.
Rusca, Paolo, s. Wagner.
Rust, Wilh., s. Bach.

S

Sacchi, Giovenale. Due lettere al Martini (Premoli), RMI 21, 4.
Sachs, Curt, s. Barock, Gotik, Klarin, Musikjammlungen.
Sachse, Leopold, s. Pergolesi.
Saerchinger, Cäsar, s. Musik.
Saffe, Ferdinand, s. Kirchenmusik.
Safonoff, Wassily (Newmarch), MT 57, 875.
Saint-Saëns, C. (s. a. D'Indy) — S.' new organ works (Grace), MT 58, 896. — S.-S. and R. Wagner. German music in France (Klein), MT 57, 823.
Salaghi, S., s. Akustik.
Salmon, Arthur L., s. Farbe, Oper, Musik, Programmusik.
Salzburg, s. a. Mozart.
Sammons, Albert, MT 56, 863.
Sampson, Richard, s. a. Musik.
Sandberger, Adolf, s. Beethoven.
Sanmartini, G. B. (s. a. Sinfonie). — (Sondheimer), ZfM 3, 2. — Sei Sonate notturne di S. (Cesari), RMI 24, 3/4.
Sanz, Gaspar. „Unterweisung in der Musik der span. Gitarre" 1674 (Koczirz), Gi 1, 8.
Saß, August Leopold, s. Violine.
Scaglia, Carlo, s. Musikunterricht.
Schaack, Nikolaus, s. Zither.
Schabes, Leo, s. Kirchenmusik.
Schadewitz, Carl (Schmitt), RMZ 21, 13.
Schäfer, Oskar, s. Niemann, Noten.
Schäffer, s. Oper.
Schattmann, Alfred, s. Tießen.
Schaub, Hans F., s. Juristisches, Musik, Musikfeste, Musikvereinigungen.
Schaun, W., s. Musikunterricht.
Schauspiele, s. Theater.
Scheffler, Arthur, s. Juristisches.
Scheffler, Johann (W. K.), GBl 45, 3/4. — Eine Melodie zum Liede „Liebe, die du mich zum Bilde ..." (Bonvin), GBl 45, 9.
Scheidler, Christian Gottlieb, Gi 1, 4 ff.
Schein, Joh. Herm., Opella nova [Werke Bd. 6] (Hasse), ZfM 2, 10.
Schellenberg, Ernst Ludwig, s. Beethoven.
Schenker, Alice, s. Klavier.
Scherber, Ferdinand, s. Beethoven, Schreker, Strauß.
Schering, Arnold, s. Bach, Beethoven, Leipzig, Musik, Musikbibliotheken, Violine.
Scheuren, Wilh., s. Musikunterricht.
Schildt, Melchior, und seine Familie (Werner), AfM 2, 3.
Schiller, Friedr. v., s. a. Goethe.
Schilling, Joseph, s. Schilling.
Schindler, Anton, s. Beethoven.
Schlagwörter, Neuzeitliche musikal. (Janetschek), ZM 87, 20.
Schlenfog, Max, s. Expressionismus.
Schlesinger, Kathleen, s. Harmonie, Musik.
Schlicht, Ernst, s. Konzert.
Schliepe, Ernst, s. Juristisches, Musikfeste.
Schmid, Andreas, s. Harmonium.
Schmid, Heinrich Kaspar (s. a. Musikfeste, Musikunterricht). — (Einstein), KW 33, 1. — (Roth), RMZ 22, 5/6.
Schmid, Otto, s. Hasse.
Schmid-Lindner, August, (Würz), NMZ 41, 22.
Schmidl, Poldi, s. Dirigieren, Komponieren.
Schmidt, Franz (T.), RMZ 22, 7/8.
Schmidt, Hans, s. Brunck.
Schmidt, Leopold, s. Oper.
Schmitt, Friedrich, s. a. Gesang.
Schmitt, Hermann, s. Schadewitz.
Schmitt, Johann, s. Orgel.
Schmitt, Otto, s. Gesang, Juristisches.
Schmitz, Alois, s. Gesang.
Schmitz, Arnold, s. Kirchenmusik, Oper, Schumann.
Schmitz, Eugen, s. Oper.
Schmutz, Franz, s. Musik.
Schmutzler, Rolf, s. Gesang.
Schnackenberg, F. L., s. Gerhardt.
Schneider, Max, s. Kirchenmusik.
Schnerich, Alfred, s. Weirich.
Schönberg, Arnold (Bekker), Mel 2, 7. — (Erpf), NMZ 42, 3. — (Fleischmann), ZM 87, 18. — (Wenzl), NMZ 41, 8. — Sch. u. Wien (Bach), Me 12, 11. — „Die Jakobsleiter" (Klein), NMZ 41, 8. — Sch. in Amsterdam (Mengelberg), MdA 3, 7. — Sch.'s „Gurre-Lieder" in München (Noelte), AMZ 47, 21. — Sch.'s neuer Stil (Stein), Me 12, 1. — Die jüngste Bewegung in der Musik u. Sch. (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung, 21. Nov. 1920. — Der Lehrer Sch. (Wellesz), Mel 2, 1 f.
Scholes, Percy A., s. Purcell.
Scholz, Paul, s. Beethoven, Wagner.
Scholz, Hermann, s. Musikunterricht.
Schorn, Hans, s. Erotik, Musik, Ordenstein, Wagner.
Schrader, Bruno, s. Bach.
Schreker, Franz (s. a. Oper). — (Fleischmann), ZM 87, 16. — (Kapp), BlS 1, 3. — (Scherber), S 78, 15. — (Schrenk), AMZ 47, 2. — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 9. Jan. 1921. — Die

Erscheinung Sch.'s (Beck), NR 32, 1. — Sch., der Dichter u. Dramatiker (v. Wymetal), AMZ 47, 52/53. — Sch. als Lyriker (Ziegler), BlS 1, 3.
Schrenk, Walter, s. Musik, Schreker.
Schröder, O., s. Kirchenmusik.
Schröter, Joseph, s. Dresden.
Schubert, Franz. (Dreimäderlhaus s. Oper). — Sch. a. Gitarrist, MdS 2, 6. — The centenary of Sch.'s Erlkönig MT 57, 882. — Das lyrische Klavierstück Sch.'s u. seiner Vorgänger seit 1810 (Kahl), AfM 3, 1. — Zwei Nachtstücke: Schuberts Andantino fis moll (A dur-Sonate) u. Chopin, Nocturne in cis moll op. 27 (Knab), MpB 44, 7/8. — Sch.'s unvollendete Klaviersonate in C dur u. ihre Ergänzung (Knab), Mz 2, 32. — Ein verschollenes Singspiel Sch.'s (Mello), DMZ 51, 26. — Dramatische Deklamation bei Sch. (v. d. Pfordten), Sti 14, 9. — Fantasie op. 15 (Schwartz), ZM 87, 21. — Ein neuer Sch.-Brief (Weiß-Mann u. Deutsch) NMZ 42, 1 u. 9.
Schuch, Ernst von, der Bannerträger des Meisters Strauß (Höpfl), BlS 1, 4.
Schünemann, Georg, s. Besprechungen, Musikwissenschaft.
Schütz, Heinrich. Die Passionen in neuer Ausführung (Spitta), MSfG 26, 5/6.
Schulgesang, s. Musikunterricht.
Schulten, Ernst, s. Lied.
Schumacher, Robert, s. Musikunterricht.
Schumann, Robert (s. a. Becker). — Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Sch.-Liedes (Felber), NMZ 42, 19. — Sch.'s „Album f. die Jugend" op. 68 (Lennep) ZM 88, 7. — Anfänge der Ästhetik Sch.'s (Schmitz), ZfM 2, 9. — Die ästhetischen Anschauungen Sch.'s in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur (Schmitz), ZfM 3, 2. — Wie steht Sch. theoretisch zur „Programm-Musik"? (Schmitz), NMZ 42, 9. — Sch. in seinen Briefen (Tessmer), NMZ 41, 21.
Schumann, Wolfgang, s. Besprechungen.
Schundmusik — Das „Versagen des Musikverlags" u. das Anwachsen der Schundmusik (Göhler), ZM 88, 9.
Schuppanzigh, Ignaz, s. Beethoven.
Schuricht, Carl (Bagier), S 79, 14. — (Dorn), ZM 1920 Aprilheft 1. — (Stefan), MdA 3, 9/10.
Schurig, Arthur, s. Mozart.
Schwab, F., s. Besprechungen, Musik, Operette.
Schwabacher-Bleichröder, Anna, s. Beethoven, Franz, Vieuxtemps.
Schwartz, Heinrich, s. Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Mozart, Schubert.
Schwartz, Rudolf, s. Bach, Gesang, Kantate.
Schwarz, Erwin, s. Albert, Baron, Carulli, Laute.
Schwarz, Viktor, s. Zilcher.
Schwebsch, Erich, s. Bruckner.
Schweikert, Margarete, s. Oper.
Schweitzer, Albert, s. Bach.
Schwers, Paul, s. Klavier, Musikfeste, Neitzel, Oper, Storck, Weingartner.
Scott, Charles Kennedy (s. a. Musik). — MT 61, 932.
Scott, Cyrill, s. Goossens.
Scott, Hugh Arthur, s. Melodie, Musikkritik.
Scriabin, Alexander (Newmarch), MT 56, 868. — The Pianoforte Sonatas (Hull), MT 57, 885 f.
Seeliger, Hermann, s. Bach, Beethoven.
Seelos, J., s. Verdi.
Segnitz, Eugen, s. Correggio, Liszt, Musik, Wagner.
Sehen. Musik, ein sichtbarer Vorgang? (Witt) DMZ 51, 25 ff.
Seidl, Arthur, s. Beethoven.
Seiffert, Max, s. Bach, Conradus, Hamburg, Orgel.
Seiling, Max, s. Wagner.
Selden-Goth, Gisella, s. Busoni.
Seling, Emil, s. Juristisches.
Setaccioli, Giacomo. Echi di una sinfonia italiana (Paribeni), RMI 26, 2.
Séverac, Déodat de (Henry), MT 60, 917.
Seydel, Martin, s. Wundt.
Sharp, Cecil J., s. Tanz.
Shaw, Martin, s. Kirchenmusik.
Shaw, William A., s. Purcell.
Shedlok, J. S., s. Klavier, Melodie, Mozart.
Shore, S. Royle, s. Fayrfax, Kirchenmusik.
Siegel, Rudolf, s. Musikfeste.
Siegfried, E., s. Madrigal.
Siewert, Adolf, s. Juristisches.
Sigl, Max, s. Kirchenmusik, Madonna, Musik.
Silcher, Friedrich, s. a. Lied.
Silberschmidt, R., s. Musikunterricht.
Silesius, Angelus, s. Scheffler.
Silva, Giulio, s. Gesang, Vokalismus.
Simon, James, s. Beethoven, Mahler, Musikfeste, Stil.
Sinfonie (s. a. Mailand). — Das deutsche Symphoniehaus (Cramer), Mw 1, 7. — Ein deutsches Konzert-Festspielhaus (Kraetzer), S 78, 22. — Le origini della Sinfonia. Le sinfonie dell' imbrattacarte [G. B. Sanmartini], (Torrefranca) RMI 22, 3/4.
Singdrama, s. Oper.
Singen, s. Gesang.
Singer, Kurt, s. Musikschulen.
Sitt, Hans, Zum 70. Geburtstage (Steinitzer), ZM 87, 17. — (Unger), ChL 1, 18/19.
Sittard, Alfred, s. Hamburg.
Söhle, Karl, s. Beethoven.
Solmisation. Die Tonika-Do-Methode u. ihre Anwendung an höheren Mädchenschulen (Hundoegger), Sti 15, 1.
Someren-Godfery, M. van, s. Bell.
Somigli, Carlo, s. Gesang.
Sommer, Hans (Stier), NMZ 41, 14.
Sondheimer, Robert, s. Berlin, Sammartini.
Soziales, s. Juristisches.
Specht, Richard, s. Mahler, Marionetten, Mengelberg, Musikfeste, Strauß.
Spielleute. Die St. Nikolai-Zeche der Spielleut zu St. Michael in Wien (Koczirz), MD 10, 5/6 f.
Spitta, Friedrich, s. Herzogenberg, Schütz.
Spitz, Charlotte, s. Musik.
Spohr, Louis. — S.'s Verhältnis zu Beethoven (Lewalter), ZM 88, 10.
Sprechen, s. a. Vortrag, Gesang.
Springer, Max, s. Beethoven, Orgel.
Squire, W. Barclay, s. Pearsall, Purcell.
Stadt. Städtisches Musikleben (Band), RMZ 22, 7/8
Stahl, Wilhelm, s. Kirchenmusik, Reinken.

Stangenberg, Harry, s. Oper.
Stapf, O., s. Kirchenmusik.
Starmer, W. W., s. Glocken.
Staub, Joseph, s. Beethoven.
Stefan, Paul, s. Mahler, Schuricht.
Steglich, Rudolf, s. Takt.
Stein, Bruno, s. a. Oper.
Stein, Erwin, s. Schönberg.
Stein, Fritz, s. Bach.
Steinhagen, Otto, s. Bach, Musikunterricht.
Steinhard, Erich, s. Musiktheorie.
Steinitzer, Max, s. Bruch, Klarinette, Lied, Nikisch, Oper, Sitt, Strauß, Weber.
Steinkauler, Walter, s. Becker, Mozart.
Stephan, Rudi (s. a. Oper). — Das lyrische Schaffen St.'s (Holl), Mel 2, 8. — St.'s Lieder (Kauder) MdA 3, 11.
Sternberg, Ludwig, s. Technologie.
Sternfeld, Richard, s. Besprechungen.
Sthamer, Heinrich, s. a. Musikfeste.
Stieglitz, Olga, s. Besprechungen, Storck.
Stier, Albert, s. Musikunterricht.
Stier, Ernst, s. Sommer.
Stil (s. a. Mode) — Der musikalische Stil (Simon), MdA 3, 1/2.
Stimme, s. Gesang.
Stocker, Berthe, s. Musikunterricht.
Stöbe, P., s. Kirchenmusik.
Stöhr, Richard (Wenzl), NMZ 41, 17.
Störl, Christian, 1675—1719 (Jehle), MSfG 24, 10/11.
Stolzenberg, Georg, u. A. Holz (Fr. Gü.), KW 34, 9.
Storck, Karl (s. a. Chorgesang, Dilettanten). — † (Schwers), AMZ 47, 21. — (Stieglitz), MpB 43, 11/12.
Storm, Theodor, als Chorleiter (Witt), GhL 2, 10.
Stradal, August, s. Liszt, Musikunterricht.
Straube, Karl (Beck), ZM 87, 12.
Strauß, Johann. Warum kann St. nicht mehr aufgeführt werden? (Bach), Me 12, 12. — Die Entwicklung der Walzerform bei S. (Scherber), Me 11, 10/11.
Strauß, Richard. (s. a. Bülow), Mozart, Oper, Schuch, Wien — (Bahr), BlS 1,4. — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 19. Sept. 1920. — Ungeschriebenes Nachwort zum „Rosenkavalier" (v. Hofmannsthal), BlS 1, 4. — S.'s Jugendoper „Guntram" (Specht), BlS 1, 4. — Frühwerke von S. (Steinitzer), BlS 1, 4. — „Feuersnot" u. „Salome" (v. Waltershausen), BlS 1, 4.
Strawinsky, Igor, (Henry), MT 60, 916. — (Rosenfeld), MdA 3, 11. — The humour of S. (Henry), MT 60, 922.
Strecker, Ludwig E., s. Juristisches.
Streich-Weber, Gusti, s. Haustein.
Streiter, L., s. Liszt.
Stubenrauch, August K., s. Wagner.
Stückgold, Gretel (Würz), NMZ 42, 1.
Stürmer, Bruno, s. Juristisches, Volksmusik.
Suite. Ein Beitrag zur Geschichte der älteren deutschen S. (Noack), AfM 2, 2.
Suppé, Franz von. Zum 100. Geburtstage (Mello), ZM 87, 8 u. DMZ 51, 16.
Symphonie, s. Sinfonie.

T

Takt — Zur Kenntnis der sechsteiligen Takte (Steglich), ZfM 3, 8.
Tanz. — The English Folk-Dance Society. MT 61, 924. — The dances in „Skakespeare'es England" (Dolmetsch), MT 57, 885. — 16th Century Dances (Dolmetsch), MT 57, 877. — Von Tanz u. Eurythmie (Müller), MdA 3, 7 u. 9/10. — English folk-dance: the country dance (Sharp), MT 56, 873 u. 875. — Eurythmie (Tischer), RMZ 22, 13/14. — Der Wiener Walzer u. seine Meister (Zentner), ZM 88, 13.
Tarisio, Luigi, s. a. Geige.
Taubmann, Otto, s. Musikfeste.
Taverner, John, s. a. Musik.
Taylor, David C., s. Gesang.
Teggin, Arthur E., s. Orgel.
Taylor, Sedley 1834—1920 (Dent), MT 61, 927.
Technologie, Musikalische (Sternberg), AMZ 47, 39.
Teichmüller, Robert (Baresel), ZM 1920 Märzheft 2.
Terry, C. Stanford, s. Bach, Kirchenmusik.
Terry, R. R. s. Kirchenmusik.
Tessmer, Hans, s. Anbruch, Anders, Beethoven, Besprechungen, Bruckner, Furtwängler, Leisner, Mahler, Mozart, Musik, Musikfeste, Schumann.
Tetzel, Eugen, s. Klavier.
Text. — J ritmi delle poesia italiana sono quelli della musica (Fiorentino), RMI 23, 1. — Zur Beurteilung des Librettos (Glück), MdA 3, 11. — The translation of songs and operas into English (Hart), MT 58, 896 ff.
Theater. — Bibliografia delle Storie e delle Cronistorie de'Teatri d' Italia (Bustico), RMI 26, 1. — Die Bühnentechnik im Wandel der Zeiten (Dobra), ZM 88, 5. — Verbilligung des Theaterbetriebs (Kraetzer), RMZ 21, 48/49. — Deutsche Wanderbühnen (Petschnig), NMZ 42, 13. — Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jhdts. (Refardt), AfM 3, 2.
Thematik (Reichenbach), L 3, 11/12.
Theorbe s. a. Laute.
Thiessen, Karl, s. Zilcher.
Thomas, C. Edgar, s. Dickens, Musik, Orgel.
Thorsen, Inge (Witt), NMZ 42, 2.
Tiedge, Johannes, s. Wagner.
Tiedt, Otto, s. Trompete.
Tiersot, Julien, s. Musik.
Tiessen, Heinz (Schattmann), RMZ 21, 30/31.
Tischer, Gerhard, s. Juristisches, Mahler, Musik, Musikfeste, Orchester, Tanz.
Tod. — The music of death (Newman), MT 56, 869.
Tolstoi, Leo, u. d. Musik (Hohenemser) ZfM 2, 11.
Tonalität s. Harmonie.
Tonarten. — Etwas von den Kirchentonarten (Vivell), GBl 45, 5.
Toni, A., s. Accompagnement.
Tonleiter (s. a. Harmonie) — Die 19stufige Skala (Würschmidt), NMZ 42, 14.
Tonschatten s. Aesthetik.
Tonsymbolik (Goldschmidt), ZfAe 15, 1.
Tonwort s. a. Noten.
Torrefranca, Fausto, s. Bach, Corelli, Musik, Sinfonie.

Torri, L., s. D'India.
Tosti, F. P., e la lirica vocale italiana nell' ottocento (Ricci), RMI 24, 3/4.
Trapp, Eduard, s. Musikfeste.
Trenkler, Wilhelm, s. Klavier.
Treß, s. Beethoven.
Trevor, Claude, s. Gesang, Musik.
Trompete. — Die Bach-Trompete (Tiedt), DMZ 51, 6 ff.
Trott, M., s. Grillparzer.
Trotta-Treyden, v., s. Musik, Ponchielli.
Tschudy, Elisabeth, s. Musik.
Turin s. a. D'India.
Turnau, Josef, s. Oper.
Turner, Denis, s. Grétry.

U

Übersetzung s. a. Text, Oper.
Ueter, Karl, s. Kirchenmusik.
Uffenbach, Johann Friedrich von. Musikalisches aus seinem Reisetagebuch (Preisendanz), NMZ 41, 8.
Uhl, Edmund, s. Musikfeste.
Ulrich, Bernhard, s. Brückner, Mahler, Pfitzner, Reger, Schönbeg, Schreker, Strauß, Wolf.
Unger, Hermann, s. Musik, Musikkritik, Oper, Reger.
Unger, Max, s. Feldweg, Haarklou, Helm, Kalbeck, Klavier, Lohse, Moscheles, Musikfeste, Musikunterricht, Prüfer, Sitt.
Universität s. a. Musikunterricht, Musikwissenschaft.
Ursprung, Otto, s. Besprechungen, Kirchenmusik, Kroyer, Kuen.
Uthmann, Gustav Adolf † (Werner), DAS 88. — U.s Chöre (Heid), DAS 89.

V

Valente, Antonio, Cieco. Una nuova „Intavolatura de Cimbalo" di V. (Caravaglios), RMI 23, 3/4.
Valmond, Albert, s. Gesang.
Vatielli, Francesco, s. Corelli, Gluck.
Vecchi, Orazio. — Un capitolo autobiografico (Frati), RMI 22, 1.
Veidl, Theodor, s. Bach, Besprechungen.
Vendelle, Romuald, s. Lekeu.
Verdi, Giuf. — Eine V.-Episode (Seelos), MS 53, 12.
Vidor, Emerich, s. Expressionismus.
Vierteltonmusik (s. a. Akustik, Tonleiter.) — Zur Frage der Viertel- u. Sechsteltonmusik NMZ 42, 16. — Viertel- u. Sechsteltonmusik (Würschmidt), NMZ 42, 12.
Vieuxtemps, Henri (Schwabacher-Bleichröder), DMZ 51, 8. — (Witt), NMZ 41, 12.
Villanis, Luigi, Alberto, s. Raibaud.
Viola da Gamba s. Gambe.
Violine (s. a. Geige). — Spurious violins (Alton), MT 59, 900. — Zur Geigentonbeurteilung (Nützel), ZM 88, 6. — Revolutionierung der Violintechnik (Pringsheim), AMZ 48, 8. — Le violon, les violinistes et la musique de violon en Italie du 16 me au 17 me siècle (Pougin), RMI 24, 1 ff. — Gedanken zur Violinkomposition der Gegenwart (Schering), RMZ 21, 36/37. — Deutsche Schule im Geigenspiel (Saß), DMZ 51, 44 f.
Vivell, Coelestin, s. Noten, Tonarten.
Voelcker, Bruno, s. Beethoven, Offenbach.
Vogler, C., s. Faßbaender, Musikunterricht.
Vokalismus. — Alcune riflessioni intorno al „Vocalismo" e all' „Italianità" nella musica (Silva), RMI 23, 3/4.
Volkmann, Rudolf, s. Musikfeste.
Volkshochschule s. Musikunterricht.
Volkslied s. Lied.
Volksmusik. — Musikalische Volkskultur (Cords), DMZ 51, 2 u. 5 u. 11. — Volkskonzerte? (Diesterweg), AMZ 47, 23/24. — V. u. kein Ende (Fabricius), AMZ 47, 43. — V. und Zukunftsmusik (Riemann), Mel 2, 1. — V.-pflege (Stürmer), Mz 2, 11.
Volksschauspiele s. Theater.
Vollerthun, Georg, (Dette), NMZ 42, 16.
Volquardsen, A., s. Gurlitt.
Vortrag. — Von der Vortragskunst (Dibbern), Sti 14, 4 ff. — Die Rolle der Vortragsbezeichnung in der modernen Musik (Fleischmann), ZM 88, 7. — Vom Vortrage in der Musik [Phrasierung] (Frey), ZM 88, 4 ff.
Vries, M. de, s. Musikfeste.
Vuillemin, Louis, s. Charpentier.
Vuillermoz, Emile, s. Musik.

W

Waechter, Eberhard, s. Gesang.
Wagner, Peter, s. Kirchenmusik, Musik, Musikunterricht.
Wagner, Richard (s. a. Bruckner, Gesang, Lienhard, Liszt, Loewe, Lortzing, Nietzsche, Oper, Saint-Saëns). — Die Ur-Fassung der „Lohengrin"-Dichtung, BlS 1, 6. — W.s Werke in der Staatsoper, BlS 1, 6. — W. als Prophet des Weltkrieges (Anders), BB 43, 4/6. — Das Vorspiel zu „Tristan u. Isolde" u. seine Motivik (Anheißer), ZfM 3, 5. — Rich. Lindau, le traducteur du „Tannhäuser" (Becker), RMI 26, 2. — Striche im Ringe (Bloetz), AMZ 47, 19. — Seemännisches bei W. (Brehmer), Sc 10, 3. — Das Kunstwerk W.s u. seine Würdigung im Schaffen F. Lienhards (Bülow), NMZ 42, 4. — W. contra militarism (Ellis), MT 56, 869. — W. and latter-day France (Ellis), MT 56, 870. — Die W.-Ausstellung in Leipzig (Franke), NMZ 41, 17. — W.s Kunstwerk nach der Revolution (Golther), Mw 1, 5. — Philosophische Deutungen des Wagnerschen Mythos (Groß), Me 12, 8. — Eine niederländ. Quelle für W.s Lohengrin? (Hennig), ZM 87, 22. — Wotan (Höfler), BB 43, 4/6. — Weib u. Liebe im Leben u. Schaffen W.s (Kapp), BlS 1, 6. — Zur Vorgeschichte der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung 1861 (Kekule v. Stradonitz), NMZ 41, 13. — Das Posaunen-Problem, [eine Wagner-Reminiszenz] (Kerschagl u. Weidemann), NMZ 42, 11, u. 14. — W. u. die Polenschwärmerei (v. Lepel), DMZ 52, 9. — Bayreuth u. die Opernbühne der Gegenwart (Loewenfeld), Mw 1, 5 ff. — Elisabeth im „Tannhäuser" (Marterna), Sc 11, 4. — W. u. Beethoven (Paul), HfS 15, 15 f. — Szeni-

sches zum Lohengrin (Polgar u. Loewenfeld), Me 11, 2 u. 5. — W.s Gralsmotiv (Pracher), MS 53, 7/8. — Zum Vergessenheitstrank in W.s Götterdämmerung (Prüfer), NMZ 41, 20. — Il „Tannhäuser" nella vita e nell'arte di W. (Ruska), RMI 21, 4. — W. im Lichte der Gegenwart (Scholz), To 24, 2f. — Ein neuer W.-brief (Schorn), ZM 87, 16. — W. u. Anselm Feuerbach (Segnitz), ZM 87, 20f. — Parsifal u. Christentum (Seiling), NMZ 41, 14. — W.s Überwindung des Theatralischen (Stubenrauch), NMZ 41, 9f. — Parsifals Erleuchtung (Tiedge), BB 43, 7/10. — Eine melodische Wendung W.s (Weidemann), NMZ 42, 8. — Der Auftritt der Venus im 5. Akt des „Tannhäuser" (Zerres), Sc 11, 4.

Wallner, Bertha Antonia, s. Kuen.
Walter, Bruno, s. Beethoven.
Walter, Erwin, s. Mozart.
Waltershausen, Hermann W. von, s. Strauß.
Walter-Schafferdt, E. K., s. Chorgesang.
Waltz, Hermann, s. Musikfeste.
Walzer, s. a. Brahms, Strauß, Tanz.
Webb, F. Gilbert, s. Holbrooke, Musikkritik, Parry.
Weber, K., s. Musikunterricht.
Weber, Carl Maria v. (s. a. Carlsruhe). — Hundert Jahre „Freischütz" (Steinitzer), ZM 88, 12 u. (Diesterweg), AMZ 48, 25 u. (Droescher), BlS 1, 8 u. (Witt), Ha 13, 6 u. NMZ 42, 17. — Die Kritik der Freischütz-Première (Dubinsky), AMZ 48, 25. — Zum Verständnis einer textlich unklaren Stelle im „Freischütz" (Hennig), NMZ 41, 22. — Das Charakterproblem in Kind-Webers Freischütz (Heuß), Mw 1, 10. — W.s Aufforderung zum Tanz (Huschke), NMZ 42, 13. — Die Uraufführung des Freischütz (Kapp), BlS 1, 8. — Zur Inszenierung des Freischütz (Kilian), MSFG 3, 6f. — Zur Inszenierung von W.s Oberon (Kilian), MSFG 3, 11/12. — W.s drei Pintos in Stuttgart (Kühn), AMZ 47, 28. — W.s Lieder (v. Lepel), AMZ 48, 25. — W. als Liederkomponist (v. Lepel), ZM 87, 23. — Selbstbekenntnisse eines Schaffenden. Eine Unterredung mit W. (Lobe), BlS 1, 8. — Parodien u. Nachwirkungen von W.s „Freischütz" (Merbach), ZfM 2, 11. — W.s Gitarrewerke (Noemer), Der Gitarrefreund 22, 5.
Wedekind, Agnes (Witt), NMZ 42, 16.
Wehrli, Werner, s. Musikkritik.
Weidemann, Alfred, s. Böcklin, Wagner.
Weihnachten s. Kirchenmusik.
Weingartner, Felix. Zum Fall W. (Schwers), AMZ 47, 2 — s. a. Oper.
Weinmann, Karl, s. Musikwissenschaft.
Weirich, August † (Lafite-Tuschak), MD 9, 3/4. — W. u. die Reform der Dommusik zu St. Stephan (Schnerich), Me 12, 6.
Weißenbäck, Andreas, s. Besprechungen.
Weiß-Mann, Edith, s. Musikfeste, Schubert.
Weißmann, Adolf, s. Musik.
Wellesz, Egon, s. Debussy, Kirchenmusik, Noten, Oper, Schönberg.
Wellesz, Egon, Zur Inszenierung von „Prinzessin Girnara" (Lert), MdA 3, 11.
Weltkrieg, s. a. Wagner.
Wendt, Karl, s. Kirchenmusik.
Wenzl, Josef Lorenz, s. Schönberg, Stöhr.
Werneck-Brüggemann, s. Lied.
Werner, Heinrich, s. Wolf.
Werner, Karl, s. Beethoven, Chorgesang, Lied, Uthmann.
Werner, Th. W., s. Besprechungen, Griepenkerl, Kirchhoff, Musikalien, Neuer, Schildt.
Wetzel, Hermann, s. Klavier, Musikunterricht, Neuausgaben.
Wetzel, Justus Hermann, s. Lied.
Weweler, August (Lange), Mz 2, 9.
Weyhmann, Joh., s. Kirchenmusik.
Whitmann. Walt. (Grew), MT 60, 916.
Wichmann, E., s. Klavier.
Wiel, Taddeo, s. Besprechungen.
Wien (s. a. Beethoven, Schönberg, Spielleute, Tanz). — W.s Stellung in der Musikgeschichte (Fischer), Me 11, 10/11. — 50 Jahre Wiener Musikleben 1866—1916 (Helm), Me 11, 2ff. — Hat W. eine musikalische Zukunft? (v. Wymetal), AMZ 47, 40. — W. u. Rich. Strauß (v. Wymetal), AMZ 47, 22.
Willer, Luise (Würz), NMZ 41, 18.
Willner, Arthur, s. Beethoven.
Williams, C. F. Abdy, s. Musik.
Williams, Ralph Vaughan, s. a. Musik.
Wilson, Archibald W., s. Bach.
Wiltberger, August (Th. L.), GBl 45, 5 — s. a. Kirchenmusik.
Witt, Bertha, s. Frau, Hensel, Kino, Kirnberger, Lasso, Lind, Musikfeste, Oper, Sehen, Thorsen, Vieuxtemps, Storm, Weber, Wedekind.
Wittmann, Hugo, s. Beethoven.
Wöß, Josef V., s. Besprechungen, Bruckner, Leitmotive.
Wolf, Hugo, (s. a. Brahms) — (Ulrich), Rhein. Westfäl. Zeitung 25. Juli 1920. — W. and the lyric (Newman), MT 56, 873 f. — W.s „Corregidor" in Wien (Werner u. Bittner), Me 11, 5 u. 6.
Wolffheim, Werner, s. Förster.
Wolfurt, Kurt v., s. Oper.
Wotton, Tom S., s. Ästhetik, Berlioz, Klavier.
Würschmidt, Joseph, s. Tonleiter, Vierteltonmusik.
Würz, Richard, s. Brodersen, Jvogün, Oper, Schmid-Linden, Stückgold, Willer.
Wunder, Ernst Maria, s. Juristisches.
Wunderlich, Carl, s. Bach.
Wundt, Wilhelm, in seinen Beziehungen zur Stimmkunde (Seydel), Sti 15, 2.
Wymetal, Wilhelm von, s. Beethoven, Oper, Schreker, Wien.

Z

Zamponi, Giuseppe. — Z.s Ulisse nell' Isola di Circe (Haas), ZfM 3, 7.
Zeitungen. — Musik im Feuilleton der Tageszeitungen (Lenk), ZM 87, 17.
Zelenka, Johann Dismas. (Merkel), NMZ 41, 22.
Zentner, Wilhelm, s. Beethoven, Tanz.
Zerres, Heinrich, s. Wagner.
Ziegler, Benno, s. Lied, Kirchenmusik.
Ziegler, Ernst Martin, s. Schreker.
Zilcher, Hermann. — Anmerkungen zu Z.s Dehmelzyklus (Schwarz), RMZ 21, 9. — Z.s Musik zum „Wintermärchen" (Thießen), Mz 2, 3.

Zimmermann, Reinhold, s. Beethoven, Musik, Musikfeste, Musikunterricht.
Zimmermann, Willi, s. Aesthetik.
Zither (s. a. Schubert) — Hemmungen in der Entwicklung des Zitherwesens (Enzenhofer), MdS 2, 6. — Die Ideal-Reformzither (Feuerstein), MdS 3, 1. — Musikästhetische Betrachtungen (Schaack), MdS 2, 3. — Die Zither im Konzertsaal (Rabenödder), MdS 2, 9. — Etwas vom modernen Zitherstil (v. Reigersberg), MdS 2, 4 ff.
Zöllner, Heinrich, s. Chorgesang, Eichendorff, Philipp.
Zöllner, Heinrich. Zur Entstehung des Musikdramas „Die versunkene Glocke" ZM 87, 10.
Zöllner, Karl (Hr. Zöllner), ChL 1, 12/13 u. 21.
Zumsteeg s. Gesang.
Zuschneid, Karl, s. Juristisches, Klavier.
Zuth, Josef, s. Gitarre.
Zweig, Stefan, s. Busoni.
Zynen, W. Sibmacher, s. Musik, Oper.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft 3. Jahrgang Aug./Sept. 1921

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos, für Nichtmitglieder 30 Mark u. T.-Z., Einzelhefte 3 Mark u. T.-Z.

Lösung eines Rätsels in Guidos Mikrolog (Kap. 15)

Von

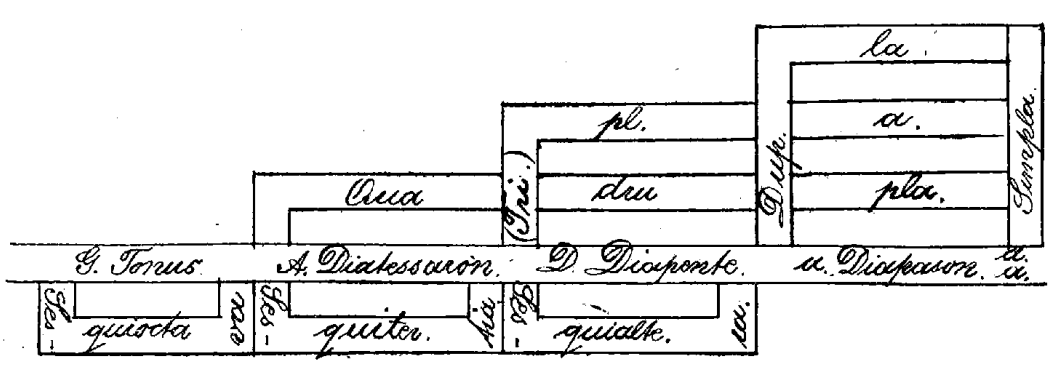
Ludwig Bonvin S. J., Buffalo N.Y.

Bekanntlich ist das 15. Kapitel aus Guidos Mikrolog für die Frage des gregorianischen Rhythmus von großer Wichtigkeit und erhält darin die Stelle „Ac summopere caveatur" usw. durch die entscheidende Erklärung, welche Aribo davon gibt, eine besondere Bedeutung. In der Stelle „Ac summopere" bilden aber die ihr scheinbar zur Erläuterung beigegebenen Diagramme (Tafeln der Intervalle und ihrer akustischen Zahlenverhältnisse) für den Erklärer ein ständiges Kreuz. Wir geben hier Text und Diagramme wieder:

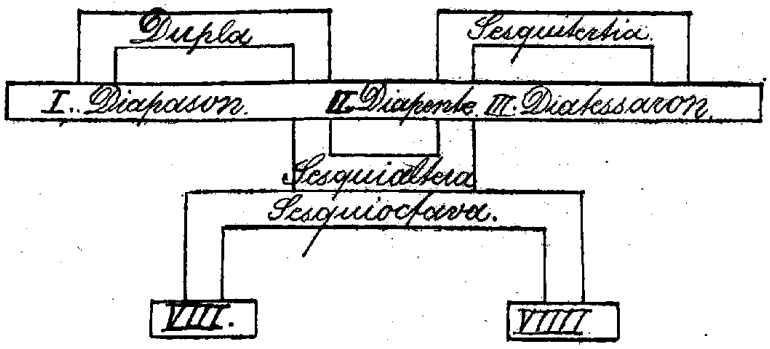
„Ac summopere caveatur talis neumarum distributis, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia".

„Da die Neumen [d. h. hier: Melodie- oder Satzteile] bald durch Wiederholung desselben Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer [nach Höhe verschiedener] Töne entstehen, so ist mit größter Sorgfalt eine solche Verteilung der Neumen vorzusehen, daß sie, sei es in der Zahl der Noten, sei es im Verhältnis der Dauerwerte einander wohl entsprechen, indem bald zwei gleichgebaute Neumen einander gegenüber stehen, bald eine doppelte oder dreifache Neume einer einfachen, oder auch ein Verhältnis von 3:2 oder 4:3 unter denselben obwalte".

De collatione proportionum (Zusammenstellung der Proportionen):



De construendo Cantu:



Im Text empfiehlt hier Guido von Arezzo eine gewisse Symmetrie der Satzteile. Die einander gegenüber stehenden Teile sollen sich wohl entsprechen. Dies wird bei gleichwertigen Noten bewirkt durch beiderseitige Gleichzahl, bei Gruppierungen von verschiedener Notenzahl aber durch den verschiedenen Dauerwert der Noten. Soweit ist die Stelle klar.

Nun folgen aber zur Illustration Diagramme; sie enthalten Tonintervalle, Ganzton, Quarte, Quinte, Oktave und ihre akustischen Zahlenverhältnisse. Wie soll aber dadurch der Text illustriert werden? Was haben hier Tonintervalle zu tun? Man fragt sich, ob man etwa den Text falsch verstanden hat, ob vielleicht ein geheimnisvoller Sinn vorliegt. Der klare Text schließt jedoch einen solchen Zweifel aus. Wie sind dann aber Text und Diagrammillustration zusammenzureimen?

Als ich heute in Mignes Patrologie, Bd. 141, die Stelle wieder aufschlug und zufällig im folgenden Kapitel ein ähnliches Diagramm erblickte, kam mir der Gedanke: Wäre es nicht möglich, daß das unerklärliche Diagramm an die unrichtige Stelle geraten wäre und etwa zu den anderen Diagrammen des 16. Kapitels oder zu einem späteren Kapitel gehörte?

Ich suchte, und siehe da, das letzte Kapitel, das zwanzigste, handelt von den akustischen Zahlenverhältnissen der Tonintervalle. Die fraglichen Diagramme passen vollkommen zu diesem Text. Folgende Zusammenstellung wird das Gesagte erhärten.

Guido erzählt zunächst, wie Pythagoras zur Entdeckung der akustischen Zahlen der Intervalle gelangte, als er an einer Fabrik vorbeikam, in welcher fünf Hämmer auf einen Ambos geschwungen wurden und einen harmonischen Zusammenklang gaben. Guido fährt dann folgendermaßen fort:

„Subtracto itaque, qui dissonus erat [malleus] a caeteris, alios ponderavit; mirumque in modum divino nutu primus 12, secundus 9, tertius 8, quartus 6, nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quatuor malleis, quae est modo in quatuor litteris A D E a. Denique si A-gravis habet 12, et a-acuta 6, tenet se acuta a. cum A-gravi proportione, quae est in arithmetica dupla, in musica autem diapason consonantia. D-vero gravis, quae est 9, cum E-gravi, quod est 8, tenet se

„Den dissonierenden Hammer ausscheidend, wog er die übrigen. Bemerkenswerterweise wog durch göttliche Fügung der erste Hammer 12, der zweite 9, der dritte 8 und der vierte 6 Gewichtseinheiten. So erkannte er, daß die musikalische Kunst sich auf Zahlenverhältnisse stützt. Es war nämlich die Klangbeschaffenheit der vier Hämmer dieselbe, welche nunmehr den vier Tönen A D E a eignen. Wenn nun dem tiefen A die Zahl 12 zukommt, und dem hohen a 6, so steht Hoch-a zu Tief-A mathematisch im Verhältnis des Doppelten, musikalisch aber im Verhältnis des Oktavintervalls (der Oktave). Tief-D aber, dem die Zahl 9 zukommt, steht zu

proportione, quae est in arithmetica sesquioctava, id est, apogdous, in musica autem tonus consonantia. Item a-acuta cum E-gravi, sicut D-gravis cum A-gravi, tenet se proportione, quae est in arithmetica sesquitertia, in musica vero diatessaron consonantia. Item a-acuta cum D-gravi, sicut E-gravis cum A-gravi, tenet se proportione, quae est in arithmetica sesquialtera, in musica vero diapente consonantia, etc."

Tief-E, dem 8 zukommt, mathematisch in der proportio sesquioctava (9:8), d. h. epogdoos, musikalisch im Verhältnis des Ganztones. Ferner steht Hoch-a zu Tief-E, wie Tief-D zu Tief-A, im mathematischen Verhältnis 4:3 (sesquitertia), musikalisch aber im Quartenverhältnis. Ferner steht Hoch-a zu Tief-D, wie Tief-E zu Tief-A, mathematisch in der proportio sesquialtera (3:2), musikalisch im Intervallverhältnis der Quinte usw."

Im ferneren, hier mit etc. angedeuteten Text operiert Guido noch weiter mit den vier Tönen und erhält wieder Ganztöne, Quarten, Quinten und Oktaven.

Zu dieser Stelle geben die Diagramme eine im Geschmack der damaligen Zeit passende Illustration.

Das erste Diagramm bietet eine Zusammenstellung der verschiedenen Intervallproportionen überhaupt, „de collatione proportionum": Proportio simpla, 1, Gleichklang; dupla, 2, Oktave. Die proportio tripla, 3, Quinte über der Oktave, ist in Mignes Wiedergabe graphisch nur halb angegeben: „pla"; das von mir in Klammern ergänzte (Tri) scheint in der Migneschen Ausgabe ausgefallen zu sein; quadrupla, 4, Doppeloktave; sesquioctava (9:8) Ganzton; sesquialtera (3:2), Quinte; sesquitertia (4:3), Quarte.

Das zweite Diagramm (de construendo cantu) [vgl. „in numerorum propositione et collatione musicae versari scientiam") bietet dann speziell die Pythagoräischen Töne (Intervalle) A D E a, mit denen Guido im 20. Kapitel operiert: A:a = Diapason (dupla), D = Diatessaron (sesquitertia), E = Diapente (sesquialtera), D:E = sesquioctava, VIIII : VIII (9 : 8).

Das Verstellen der Diagramme vom 20. ins 15. Kapitel kann man sich etwa folgendermaßen erklären: Die Proportionentafeln haben vielleicht auf einem eigenen Blatt gestanden, oder wurden vom Text abgerissen vorgefunden; der Kopist mußte sie irgendwo anbringen; unsere Stelle im Kap. 15 enthält nun (wenn auch auf Satzteile und nicht auf Tonintervalle sich beziehend) die Ausdrücke duplae, triplae, simplicibus (vgl. simpla im Diagramm), sesquialtera, sesquitertia; der unkundige Kopist konnte da den richtigen Platz für die ebenfalls diese Ausdrücke aufweisenden Diagramme wähnen.

Unsere Lösung des Rätsels darf wenigstens eine sehr große Wahrscheinlichkeit beanspruchen.

Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz

Von

M. Gondolatsch, Görlitz

Im 16. und 17. Jahrhundert bestanden in verschiedenen Städten Deutschlands und der Schweiz musikalische Gesellschaften, die sich aus Gliedern des Gelehrtenstandes und aus der wohlhabenden Bürgerschaft zusammensetzten und die Pflege der Vokal- und Instrumentalmusik zum Zweck hatten. Auch Görlitz hat eine derartige Vereinigung unter dem Namen Convivium Musicum besessen, von der wir aus den Jahren 1570—1602 Kunde haben. Als Quellen dienen uns darüber:

1. Die Schreibkalender vom Bartholomäus Scultetus von 1567—94, mit handschriftlichen Notizen zu den einzelnen Tagen. (Bibl. der Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. III. 2 b.) Eine Abschrift davon unter den O. Janckeschen Manuskripten in Lus. I. 296, Nr. 11.
2. Die Kalender Georg Röslers (Bibl. d. Oberl. Ges. d. Wiss. Lus. III. 442).
3. Victorin Glichs Wirtschaftsbuch 1599—1602. (Ratsarchiv Varia 99.)
4. Sebastian Hoffmanns Diarium Consulare 1595/6 (Ratsarchiv).
5. Martin Mylius, Annalen, 1719 gedruckt durch Hoffmann in Script. rer. Lus. I. 2, 51.
6. Scultetus' handschriftl. Kurbuch (Bibl. d. Oberl. Ges. d. W. Lus. III. 1, Bd. 4.).
7. Christian Schäffers Genealogische Tabellen über Görlitzer Geschlechter (Ratsarchiv Varia 156).

Ferner zum Vergleich: „Das Musikkränzlein in Worms 1561". Von Werner Wolffheim (Archiv f. M.-W. I). „Das Convivium musicum in Weida 1583—1672". Von Adolf Aber (desgl.). „Zur Musikgeschichte von Delitzsch". Von Arno Werner (desgl.). „Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen". Von Arno Werner (Publik. d. IMG 1902). „Die Nürnberger Musikgesellschaft". Von Dr. W. Nagel (M.-H. f. M.-G. XXVII, 1). „Die musikalische Gilde in Friedland". Von Max Seiffert (S. d. IMG I). „Die Pflege der Musik in Torgau". Von Dr. O. Taubert (Gymn.-Progr. 1868). „Matth. Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg". Von Max Seiffert (S. d. IMG II). „Über ein deutsches Musikkollegium in Prag". Von Arno Werner (S. d. IMG VII). „Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig". Von A. Dörffel. 1884. „Musikgeschichte Leipzigs". Bd. I. Von Dr. R. Wustmann. „Zur Geschichte der Musik in Preußen". Von G. Döring. „Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz". Von Dr. Karl Nef. 1897. „Das Convivium musicale zu Mühlhausen im 17. Jahrh.". Von Phil. Spitta (M.-H. f. M.-G. II).

Da Bartholomäus Scultetus in seinen Schreibkalendern jedesmal bei dem betreffenden Tage durch mehr als ein Jahrzehnt den Wirt und die Besucher des Convivium musicum eingetragen hat, sind wir über den Personenkreis, aus dem sich die Vereinigung zusammensetzte, gut unterrichtet. Wer wirklich zu den Mitgliedern des

Konviviums in den einzelnen Jahren gehört hat, läßt sich trotzdem nicht mit Sicherheit sagen, da manche der Genannten nur als Gäste teilnahmen; doch gibt Scultetus wenigstens ein Mitgliederverzeichnis vom Oktober 1589. Darnach gehörten zum Konvivium außer ihm selbst (1.):

2. Joachim Schmidt, geb. 1556, gest. 1600, aus einer wohlhabenden Görlitzer Patrizierfamilie stammend, Mitglied des Rats von 1595 ab.
3. Dr. Bartholomäus Schwalbe, 1551 in Görlitz geboren, gest. 1605, Arzt.
4. Mag. Martin Mylius, 1542 in Görlitz geboren, hatte in Leipzig und Wittenberg studiert, war 1569 vom Rat ans Görlitzer Gymnasium berufen worden, dessen Rektorat er 1594—1608 bekleidete. Er starb 1611. Er ist der Verfasser der bei den Quellen unter 5. genannten Annalen.
5. Georg Rhonius (Rhon), 1559 in Görlitz geboren, 1582 als Kantor am Gymnasium und an der Peterskirche angestellt. 1589 legte er sein Schulamt nieder und trat in den Rat. Er starb 1605. Von ihm stammt die Vorrede zum 1587 in Görlitz erschienenen Schulgesangbuch „Harmoniae hymnorum scholae Gorlicensis", dessen Herausgabe er also wohl besorgt haben wird.
6. Gregorius Hauffe, 1543 in Görlitz geboren, 1572 am Görlitzer Gymnasium angestellt, nach Rhons Abgang Kantor bis 1612, gestorben 1619.
7. M. Friedrich Pfaff (Papa), in Görlitz geboren, von 1581—1607 Lehrer am Gymnasium.
8. Friedrich Hildreich (Hildericus), „Cramer", also Kaufmann.
9. M. Bartholomäus Kißling, 1547 in Görlitz geboren, 1572—96 Lehrer am Gymnasium.
10. Christoph Hanisius (Hänisch), Stadtschreiber.
11. Valentin Ritter, 1561 in Görlitz geboren, gest. 1597, ein Sohn des Bürgermeisters gleichen Namens.
12. Johann Becker, 1556 in Görlitz geboren, gest. 1605, Mitglied des Rats von 1601 ab.
13. Mart Rosa, aus dem Meißnischen stammend, Kramer und deutscher Schulmeister.
14. Bartholomäus Jacobi, 1559 in Sorau geb., von 1596 ab Mitglied des Görlitzer Rates, sechsmal regierender Bürgermeister, gest. 1631.
15. Benedikt Schmidt, ein Bruder von Nr. 2.
16. Melchior Steinberger, 1559 in Görlitz geb., von 1592 ab Ratsmitglied, viermal regierender Bürgermeister, gest. 1614.

Rechnen wir dazu noch diejenigen, die vor und nach 1589 das Konvivium bei sich beherbergt haben, so kommen hinzu:

17. Sebastian Hoffmann, 1551—1605, hatte in Leipzig studiert, kam 1587 in den Rat und war dreimal Bürgermeister. Er ist der Verfasser des unter 4. genannten Diarium Consulare.
18. Dr. Abraham Schwalbe, 1553 in Görlitz geboren, Bruder von Nr. 3, wie dieser Arzt, gest. 1606.
19. Peter Beyer (Bavarus). Mylius gedenkt seiner bei seinem Tode im Jahre 1589 in seinen Annalen (latein.) mit den Worten: „Auch dich darf ich nicht

übersehen, Peter Beyer, du unser Entzücken, du leidenschaftlicher Verehrer der Musik; jetzt singst du vor Gott das Lob der heil. Dreifaltigkeit, der du durch einen allzufrühen Tod uns und der ganzen musikalischen Gemeinschaft genommen bist".

20. Elias Dietrich (Theodorus), 1551 in Görlitz geboren, hatte in Wittenberg studiert, wurde 1584 Pastor in Görlitz und starb 1600.
21. Gregorius Richter, 1550 in Görlitz geboren, 1584 Schulkollege und 1590 Pastor in Görlitz, als heftigster Gegner des theosophischen Schusters Jakob Böhme, des Philosophus teutonicus, bekannt; gest. 1624.
22. Johann Hachelberg, in Görlitz geboren, 1577 Schulkollege, 1591 Pastor in Görlitz, gest. 1613.
23. Victorin Glich von Milziz, geb. 1558, entstammte einer schlesischen Adelsfamilie, ein Sohn des Bürgermeisters Johann G., Verfasser des unter 3. genannten Wirtschaftsbuchs.
24. Johann Glich von Milzig, geb. 1556, ein Bruder des vorigen, trat 1592 in den Rat und war dreimal regierender Bürgermeister.
25. Georg Rösler, 1539 geb., gest. 1596, Mitglied des Rates seit 1581. Verfasser des unter 2. genannten Kalenders mit handschriftl. Notizen.
26. M. David Ramler (Remler), aus Leipzig stammend, von 1589 ab Syndicus in Görlitz, 1602 Bürgermeister, gest. 1605.

Über das Haupt des Kreises müssen wir ein wenig ausführlicher berichten:

1. Bartholomäus Scultetus (Scholz) war 1540 in Görlitz geboren; nachdem er die Universitäten Wittenberg (1557) und Leipzig (1559) besucht hatte, wirkte er 1570—84 als Lehrer der Mathematik am Görlitzer Gymnasium. Schon 1578 war Sc. in den Rat eingetreten, von 1592 ab ist er sechsmal regierender Bürgermeister gewesen. Er hat als Chronist, Astronom und Mathematiker Bedeutendes geleistet. (Vgl. Prof. Dr. Jecht: Gedenkblatt zu Sc.'s 300 j. Todestage, 1914, und die Aufsätze Dr. Ernst Kochs über ihn im „Neuen Lausitzischen Magazin", Bd. 83—86 und 92.)

Die Geburts- und Sterbejahre entstammen zumeist den Schäfferschen Tabellen, die Angaben über die Zugehörigkeit zum Rat dem Kurbuch des Scultetus.

Von den zweiundvierzig einheimischen Gästen, die im Kalender des Scultetus genannt werden, möge hier nur erwähnt sein:

Dr. Thomas Fritsch, geb. 1525 in Oschatz, Physikus in Görlitz, gest. 1601. Sein am 25. Aug. 1563 in Görlitz geborener Sohn Thomas, der als Kreuzherr im Matthiaskloster zu Breslau starb, war ein s.z. berühmter Musiker, von dem noch Kompositionen in Berliner, Breslauer und Liegnitzer Bibliotheken zu finden sind. (Guckel, Kathol. Kirchenmusik in Schlesien; vgl. auch Eitner.)

Andreas Brettel, geb. 1537 in Erfurt, von 1558—1617 Organist an der Peterskirche zu Görlitz.

Außerdem nahmen gelegentlich noch elf auswärtige Gäste am Konvivium teil.

Die Versammlungen des Konviviums lassen sich an der Hand der Kalender-Eintragungen von Scultetus (1583—94) und Rösler (1594) durch zwölf Jahre genau verfolgen. Die erste Erwähnung geschieht bei Scultetus am 12. des Wein-

monats (Oktober) im Jahre 1570 und lautet: Convivium Musicum dedi restantibus aliis, was nach Prof. Jechts Übersetzung bedeutet: Scultetus hat das Konvivium gegeben, indem die andern widerstrebten. Ich denke mir den Vorgang so, daß man sich geeinigt hatte, ein musikalisches Kränzchen (wie wir heute sagen würden) zu begründen, daß aber die andern zögerten, den Anfang zu machen und Scultetus sie kurz entschlossen zu sich lud. L. Haupt, der im 34. Bde. des „Neuen Lauf. Magazins" (1858) eine kurze Arbeit über das Konvivium veröffentlicht hat, liest die Worte so: Convivium Musicum dedi restitutum sociis; er kommt also zur Annahme, daß Scultetus der Wiederhersteller eines Konviviums sei, das bereits früher bestanden habe. Es ist aber gar kein Zweifel, daß die zuerst angegebene Lesart die richtige ist; auch die Janckesche Abschrift aus dem Kalender des Scultetus[1] hat dieselben Worte. Von dieser ersten Notiz bis zum Mai 1583 fehlen die Angaben im Kalender, dann folgen sie regelmäßig bis Ende 1594. Von 1595 ab sind die Schreibkalender des Scultetus nicht vorhanden, dagegen besitzen wir sie von Georg Rösler für die Jahre 1594 und 95. Rösler nennt allerdings nur die Gastgeber. Nun tritt wieder eine Lücke ein, die von 1596—98 reicht, während für 1599—1602 die zwei Notizen in Victorin Glichs Wirtschaftsbuch vorhanden sind. Das Convivium Musicum ist also für 1570—1602 bezeugt. Da wir über die Teilnehmer an der ersten Sitzung nichts wissen, wollen wir uns die Genossen des Jahres 1583, in dem die regelmäßigen Verzeichnisse beginnen, einmal ansehen. Es sind zehn Männer, die wir als Mitglieder ansprechen dürfen; darunter fünf Lehrer vom Gymnasium (Scultetus, Mylius, Rhon, Hauffe und Papa), zwei Ärzte (Abraham und Bartholomäus Schwalbe), zwei Ratsherren (Joachim Schmidt und Sebastian Hoffmann) und ein Verwandter von Scultetus, der als besonderer Musikfreund gerühmt wird (Peter Beyer). Wenn wir in Betracht ziehen, daß im nächsten Jahre noch drei Lehrer des Gymnasiums (Kisling, Greg. Richter und Hachelberg) unter den Mitgliedern erscheinen, daß ferner drei Kollegen (Popilius, Feuerbach und Eichler) unter den Gästen zu finden sind, so können wir das Convivium musicum wohl als eine Gründung der Görlitzer Schulmänner ansehen. Wenn wir die sechsundzwanzig als Mitglieder überhaupt in Frage kommenden Männer nach ihrem Berufe ordnen, so erhalten wir etwa folgendes Bild: sechs Schulmänner, drei Geistliche, zwei Ärzte, acht Ratsherren, ein Stadtschreiber, ein deutscher Schulmeister und fünf Männer, bei denen kein Beruf angegeben ist, die aber wohl, wie die meisten der als Ratsherren angeführten, Handelsherren und Landbesitzer waren. Eine bemerkenswerte Erscheinung ist, daß die meisten Glieder des Konviviums und ihre Gäste untereinander verwandt und verschwägert waren.

Die Zahl der Versammlungen bewegt sich zwischen fünf im Jahre 1583, wo man erst im Mai damit begann, und dreizehn im Jahre 1592. Folgende Übersicht soll ein genaueres Bild geben: 1583: fünf Versammlungen, 1584: sieben, 1585: sechs, 1586: acht, 1587: neun, 1588: elf, 1589: zehn, 1590: elf, 1591: zwölf, 1592: dreizehn, 1593: zwölf, 1594: acht, 1595: elf. 1585 hörten die Versammlungen im August der Pest wegen auf und begannen erst im Februar des nächsten Jahres wieder[2]. Vielleicht erklärt sich die Tatsache, daß das August-Konvivium 1585

[1] Bibl. d. Oberl. Ges. d. W. Lus. III, 2 b.

[2] Wenn Haupt schreibt, daß das Konvivium erst am 12. August 1586 wieder begann, so ist das ein Irrtum; am 16. Februar war das erste Konvivium nach der Pest bei Scultetus.

in Hennersdorf (bei Sebastian Hoffmann) gehalten wurde, schon aus dem Umstande, daß die verheerende Krankheit bereits ihren Einzug in die Stadt gehalten hatte; es ist jedenfalls das einzige Konvivium, das außerhalb der Stadt stattfand. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß der Zustand erstrebt wurde, in jedem Monat eine Zusammenkunft abzuhalten. Die Sitzungen fanden gewöhnlich in den Wohnungen der Mitglieder reihum statt, doch scheinen die unverheirateten Konvivalen ihr Konvivium im Hause verheirateter Freunde gegeben zu haben. Im Sommer versammelte man sich auch hin und wieder in den Gärten vor der Stadt, so bei Joachim Schmidt und Friedrich Hildereich, im August 1585 hatte Sebastian Hoffmann (wie bereits erwähnt) das Konvivium nach Hennersdorf eingeladen. Die Zahl der Teilnehmer schwankt in den ersten Jahren zwischen sechs und zwölf, von 1588 an zwischen acht und sechzehn. Der Besuch ist im allgemeinen sehr regelmäßig gewesen, hat doch z. B. Martin Mylius von einhundertzwei Versammlungen in zwölf Jahren nur vier versäumt, und selbst der vielbeschäftigte Scultetus, der oft in städtischen Angelegenheiten auswärts war, hat in dieser Zeit nur zehnmal gefehlt. Als er z. B. am Abend des 7. Januars 1588 vom Landtage aus Bautzen kam, begab er sich sofort ins Konvivium zu Johann Becker. Die Sitzungen scheinen manchmal eine ausgiebige Länge gehabt zu haben; in Sebastian Hoffmanns Diarium[1] heißt es am 28. September 1595: „Schütze hans Diener zur Zittau ist H. noctis 11, da wir bey H. Sculteto aufm Convivio musico beyeinander waren ein- und H. matutina 3 wieder außgelaßen worden". Jedenfalls begannen die Versammlungen mit einem Abendbrot, dem in Rücksicht auf das Sprichwort von den Musikantenkehlen auch ein guter Trunk nicht fehlte. Victorin Glich hat in seinem Wirtschaftsbuch die Kosten für das Konvivium vom 11. Juli 1599 in folgender Weise eingetragen:

Die Speise	5 mr 10 gr 2 ₰	
Weins	3 mr	
1/8 Scheps*	2 mr 12 gr	(* das ist Bier)
Summa	10 mr 22 gr 2 ₰.	

Fast genau soviel kostete ihn das Konvivium an der Fastnacht (14. Febr.) 1602, nämlich 10 Mark 36 Groschen. — Zweimal wird in den Notizen der Teilnehmer der Stoff der Unterhaltung festgehalten; so bemerkt Scultetus im Kalender[2]: „Dr. Barth. Schwalm hat den 26. May im convivio musico berichtet, das man warhaftig in der Anzal befunden, das [in der Schlacht bei Pitschen] auf Cantzlers seithen 1343 und von Maxim. 676 umbkommen, und also in voler anzal 2018 Menschen erschlagen". Auf Blatt 206 seines Diariums erzählt Seb. Hoffmann, daß er auf dem Convivium bei Melchior Steinberg am 23. November 1595 eine geschäftliche Angelegenheit wegen seines Wehrs in Hennersdorf mit Barth. Scultetus erledigt habe. Haupt ist der Ansicht, daß bei den Zusammenkünften auch religiöse Fragen eine große Rolle gespielt haben, und begründet das damit, daß fast alle die Männer, die im Jahre 1592 wegen Verdachts des Kryptokalvinismus nach Bautzen vor den Domdechanten Leisentritt gefordert wurden, nämlich Scultetus, Dietrich, Richter und Mylius, dem Konvivium angehörten.

[1] Blatt 88.
[2] Januar 1588.

Über die Art der musikalischen Betätigung im Konvivium erfahren wir leider aus den zeitgenössischen Aufzeichnungen sehr wenig. Das Wichtigste, was wir hören, ist die Bevorzugung der Kompositionen von Jakob Handl. Mylius schreibt nämlich in seinen lateinisch abgefaßten Annalen[1]: „Am 4. Juli (1591) starb zu Prag der hervorragendste und lieblichste Musiker unseres Jahrhunderts, Jakob Handl aus Krain. Seiner tue ich in diesen Görlitzer Jahrbüchern Erwähnung wegen unseres löblichen Musikvereins (Convivium musicum), welcher fast allein seine Gesänge vorträgt, und dessen Namen deswegen von uns dauernde Erinnerung geschuldet wird". Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die folgende Notiz auf Handls berühmteste Motette beziehen: „Bei der Totenfeier für den verstorbenen ehemaligen Rektor Joachim Meister 1587 in der Peterskirche wurde das Ecce quomodo moritur gesungen"[2]. Da die Kompositionen von Handl vier- bis achtstimmig im Palestrinastil geschrieben sind, müssen wir die musikalische Tüchtigkeit der Mitglieder des Konviviums ziemlich hoch einschätzen. Handl hat übrigens auch weltliche Kompositionen, die „Harmoniae morales" hinterlassen, über die Dr. E. Koch in seiner Arbeit über Scultetus[3] das wichtigste gesagt hat. Jedenfalls würden im Konvivium auch die Kompositionen anderer berühmter zeitgenössischer Tondichter gesungen, etwa die von Ludwig Senfl († 1555), Johann Eccard (1533—1611) und Hans Leo Haßler (1564—1612). Dafür spricht z. B. der Umstand, daß des letztgenannten weltliches Lied „Mein G'müt ist mir verwirret" zum ersten Male mit dem geistlichen Text „Herzlich tut mich verlangen" in der 3. Auflage des Görlitzer Schulgesangbuchs (Harmoniae sacrae, 1613) gedruckt erscheint. Daneben hat man gewiß auch das Volkslied gepflegt; denn neben der ursprünglichen einstimmigen Form war aus ihm ein „musikalisches Kunstwerk erblüht, in welchem die Melodie zu einer idealen Körpergestalt erweitert war. In dieser Gestalt erklang es nicht nur im Gesang der fürstlichen Kapellen, sondern auch im Familienkreise und im geselligen Verkehr der Häuser bis in die bürgerlichen Kreise herab"[4]. Vielleicht gewinnen wir auch einen Anhalt über die hier bekannten und gesungenen Kompositionen aus den in den Jahren nach 1570 in den Ratsrechnungen verzeichneten Dedikationen fremder Musiker an den Rat, zu dem ja soviele Mitglieder des Convivium musicum gehörten. Wie A. Sandberger in der Biographie Haßlers (Denkm. deutscher Tonk. i. Bayern V, 1) berichtet, ließen die Magistrate die ihnen gewidmeten Werke durch ihre eigenen Musiker begutachten, wonach dann die Größe der finanziellen Vergütung bemessen wurde. Es will mir als naheliegend erscheinen, daß in Görlitz diese Prüfung, namentlich soweit sie Gesänge betraf, praktisch im Convivium musicum vorgenommen wurde. Wir finden in den Ratsrechnungen folgende Angaben:

Am 4. Mai 1571: Für 6 partes Petri Joannelli in die Bibliotheken 6 fl. Ung. (Pietro Joannelli gab auf seine Kosten in glänzender Ausstattung heraus Novus Thesaurus musicus, eine Sammlung vier- bis achtstim. Motetten [1568, fünf Bücher], die er dem Kaiser Maximilian II. widmete. [Riemann, Mus.-Lex.])

---

[1] Hoffmann, Script. rer. Lusat. 1719, I. 2, 51.

[2] Gymnas. Progr. 1865.

[3] Moskowiter in der Oberlausitz und M. Barth. Scultetus in Görlitz; Neues Laus. Mag. 86. S. 63.

[4] R. v. Liliencron.

*1 Am 22. Dez. 1576: M. Christophorus Galliculus verehret 6 sch. 10 gr. 2 ₰.

An demselben Tage: Dem Churfürstl. Sächs. Capellmeister verehret 3 sch. 38 gr. 4 ₰. (Nach Vollhardt bekleidete 1576 diesen Posten Ant. Scandellus. Vielleicht handelt es sich hier um die 1575 erschienenen „Newe schöne außerlesene geistliche deutsche Lieder", s. Riemann, Mus.-Lex.)

*2 Am 6. Sept. 1583: Dem Organisten von Döbeln wegen eines zugeschickten Buchs zur Verehrung geben 1 sch. 1 gr. 5 ₰. (Nach Vollhardt war von 1579 ab Organist in Döbeln Wolfgang Kosselhut.)

Am 20. Sept. 1583: Johannem Knöffelium Musicum verehrt mit 4 Sechziger Talern. (Joh. Knöfel, gebürtig aus Lauban, war 1571 Kapellmeister beim Herzog Heinrich von Liegnitz und Brieg, 1580 beim Pfalzgraf Ludwig VI. bei Rhein in Heidelberg. In Frage kämen: „Newe teutsche Liedlein mit fünff Stimmen", 1581. [Eitner.])

Am 23. Jan. 1587: Jacob Händel wegen der zugeschickten Partes verehrt 5 sch. 28 gr. (Vielleicht: Opus musicum harmoniarum, 1. Teil 1586, 2. u. 3. Teil 1587, 4. Teil 1590, s. Riemann, Mus.-Lex.)

Am 1. Mai 1587: Johann Baptista Pinelle, gewesenen Capellenmeister zu Dreßden, verehrt wegen etliche gesenge 4 sch. 8 kr. (Über Joh. Bapt. Pinelli vgl. Riemann, Mus.-Lex. 1585 erschienen als zeitlich dem obigen Datum am nächsten stehend seine fünfstim. Napoletanen.)

Am 18. Sept. 1587: Jacob Händl Musicum wegen der zugeschickten Partes verehrt 5 sch. 10 kr. (Vielleicht für die Fortsetzung des oben genannten Werks.)

Am 15. April 1588: Barthol. Geß Musicum wegen dedicirter Passion verehrt 3 sch. 42 kr. (Die zwei- bis fünfstim. Johannes-Passion des Frankfurter Kantors Barth. Gesius erschien 1588, Riemann. Fünfst. Turba, vierst. Jesus u. zwei- bis dreist. Einzelpersonen [Moser, Gesch. d. dtsch. Musik 1920], erschienen 1588 in Wittenberg.)

Am 8. Sept. 1589: Herzogs Julius zu Braunschweig Componisten 21 kr. (Das kann wohl Michael Prätorius noch nicht sein, der erst 1571 geboren ist.)

*3 Am 27. Aug. 1593: Martino Fritsch, Musico von Dreßden, wegen verehrter Gesangbücher gegeben 6 sch. 12 kr. (Ein Mart. Fritsch war nach Vollhardt 1560—71 Organist in Bischofswerda.)

*4 Am 22. Sept. 1600: Dem Cantori zu Zittau wegen dedicirter gesenge 6 fl. Ung. (Kantor in Zittau war 1597—1604 Christoph Demantius, das übersandte Werk war vielleicht „Timpanum militare", sechsst. Schlacht- a. Siegeslieder [1600].)

*5 Am 11. Juni 1610: Michael Pretorio, fürstl. Braunschweigschen Organisten und Capellmeister, wegen zugeschickter Gesänge durch Hrn. D. Garcaeum zu Sorau verehrt 5 Reichsthaler. (Es wird sich wohl um einen Teil Musae Sioniae, erschienen 1605—10, handeln.)

---

*1 s. Nachtrag 1. 2, 3.
*2 s. Nachtrag 4.
*3 s. Nachtrag 5, 6, 7.
*4 s. Nachtrag 8, 9, 10, 11, 12, 13.
*5 s. Nachtrag 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Am 19. Juni 1610: Einem Cantori von Freibergk wegen verehrter Gesenge 5 Thaler. (Das ist wiederum Christoph Demantius, von dem 1610 die „Corona harmonica", sechsstim. Motetten, erschienen.)

Am 3. Dez. 1610: Johann Göldeln, Musico zu Zittau, wegen eines zugeschickten gesanges verehrt 2 Reichsthaler.

Am 31. Dez. 1610: Dem Cantori zu Zerbst wegen eines überschickten gesanges 2 sch. 4 kr.

Am 29. März 1612: Michael Pretorio, fürstl. Braunschw. Capellmeister, 6 Reichsthaler und 2 gemeine Thaler thut 9 sch. 18 kr. (s. o.)

Am 10. April 1612: Samuel Beßlern von Breßlaw wegen zugeschickter gesenge 4 Reichsthaler = 4 sch. 56 kr. (Sam. B., geb. 1574 zu Brieg in Schlesien, war von 1599—1625 Kantor an der heil. Geist-Schule u. Organist an St. Bernhardin in Breslau. Unter seinen Werken, die Hoffmann, „Die Tonkünstler Schlesiens" [1830] aufzählt, kommen als 1612 erschienen in Frage: Sam. Besleri Gaudii Paschalis Jesu Christi ... und Threnodiarum Sanctae Crucis in Salutiferam Passionis Domini nostri Jesu Chr. ...)

Am 22. März 1613: Dem Cantori zu Fränckfurt wegen einer zugeschickten Messe und Passion 4 Reichsthaler = 4 sch. 56 kr. (Das ist jedenfalls wieder Barth. Gesius, der allerdings 1613 gestorben ist. Seine Messen sind zwar erst 1621 im Druck erschienen [nach Riemann], doch ist vielleicht die eine handschriftlich zugeschickt worden. Die Passion, sechsst. und rein motettisch gearbeitet, stammt aus dem Jahre 1613. [Hans Joachim Moser, Gesch. d. dtsch. Musik. 1920.])

Nachtrag:

1. Am 5. Sept. 1572: Joachim Stumpffelde, Churf. Sächs. Musicum, gegen einer Messen verehret 6 sch. (Am 12. Mai 1581 sendet St. dem Rate eine neue Verehrung.)
2. Am 19. Sept. 1572: Den Stadtpfeiffern zur Zittau gegen verehrung einer Messen wider verehrt 2 sch.
3. Am 26. Okt. 1576: M. Galliculo, Churf. Sechs. Musico, so dem Rathe 2 Messen verehret 2 sch. 42 gr. (s. dann die Notiz unterm 22. Dezbr. desselben Jahres.)
4. Am 16. Febr. 1582: Joachim Stumpfeld, Churf. Musico zu Dreßden, verehrt 10 gulden Thaler.
5. Am 1. März 1591: Dem Cantori zur Liegnitz wegen etlicher gesänge verehrt 63 kr. (Der Kantor an der Frauenkirche zu Liegnitz war nach Hoffmann [Tonkünstler Schlesiens] von 1570—1600 Jacob Giebel.)
6. Am 6. Sept. 1591: Einem Componisten von der Löbau 21 kr.
7. Am 5. März 1593: Einem Kaiserl. Musico wegen zugeschickter Partes verehrt 3 fl. Ung.
8. Am 14. Juli 1594: Einem Componisten von Manßfelde David Desius (oder Dasius) 31 kr. 3 ₰. (Siehe Nr. 14.)
9. Am 14. März 1597: Den Zittischen Pfeiffern wegen zugeschickten gesengs geben 1 sch. 14 kr.

10. Am 8. August 1597: Martino Scheffern, einem Studenten von Artern, wegen eines dedicirten gesangs 1 sch. 2 kr.
11. Am 20. März 1598: Peter Slucie, einem Studioso von Stolp aus Pommern, wegen eines gesanges verehrt 21 kr.
12. Am 29. Jan. 1599: Einem Studioso Mart. Libentio wegen eines gedruckten verehrten Gesanges 1 sch. 2 kr.
13. Am 11. Aug. 1600: Dem Cantor zu Weimar wegen dedicirter gesenge verehrt 1 sch. 56 kr.
14. Am 20. April 1601: Einem Componisten von Manßfeldt, David Dusio 63 kr. (Nr. 8.)
15. Am 6. Sept. 1602: Nicolao Zanchio, Capellmeister zu Danzigk, wegen eines dedicirten gesanges 5 sch. 10 kr.
16. Am 13. April 1607: Einem Musico von Jawer 31 kr. 3 ₰. (s. Nr. 18.)
17. Am 8. Juni 1607: Friedrich Wagner von Lauban wegen zugeschickter Partes 3 sch. 6 kr.
18. Am 13. Juni 1608: Dem Cantor von Jawer 1 sch. 14 kr. (Vgl. Nr. 16. Der Kantor in Jauer [Schles.] hieß 1594—1610 Zacharias Eckhardt. Dr. G. Schönaich, Die alte Fürstentumshauptstadt Jauer.)
19. Am 9. April 1608: Einem Musico von Wittemberg 2 Reichsth.
20. Am 27. Febr. 1609: Einem Musico von Bernburgk 1 sch. 2 kr.

Ich habe diese Aufzählung mit dem Tode des Scultetus (1614) abgebrochen, weil dann das Convivium musicum, von dem die Nachrichten nur bis 1602 reichen, wohl sicher eingegangen ist. Eintragungen allgemeiner Art, wie „einem Musico von Dreßden" oder „aus Meißen" sind weggelassen worden. Um einen Wertmesser für die obenangeführten Summen zu geben, sei bemerkt, daß das bare Gehalt des Görlitzer Kantors um 1570 6 sch. im Vierteljahr betrug.

Sodann wurde neben der Vokal- auch Instrumentalmusik getrieben. Wenn dies auch vom Convivium musicum nicht ausdrücklich gesagt wird, so sprechen dafür doch mancherlei Zeugnisse. So beschreibt Seb. Hoffmann im Diarium consulare[1] die geselligen Veranstaltungen, die beim Besuch des vornehmen Nürnberger Bürgers Stefan Mylich am 13. Dezember 1595 getroffen wurden. Hoffmann selbst musizierte dabei „auffm Positiv (Zimmerorgel) und auff der Posaune Georg Endermann". (Georg E., Kaufmann in Görlitz, war ein Sohn David E.'s, des ersten und „unübertrefflichen" Posauners des Kaisers Rudolf II., von dem David 1587 ein Wappen mit der Posaune erhielt[2]. Schon am folgenden Tage war Hoffmann bei seinem Vetter Joachim Schmidt eingeladen; unter den Gästen befanden sich Georg Hildreich und Victorin Glich. Es wurde bis zum frühen Morgen getanzt, „den das positivum, Posaun und geigich (waren) zur stell"[3]. Wenn ferner unter den Gästen des Konviviums 1592 ein Georg Lauteniſta genannt wird, so sagt der Name, welches Instrument er spielte. Die Laute stand um 1600 als Hausmusik-Instrument jedenfalls an erster Stelle, und erst in der folgenden Zeit fangen die Klavier-Instrumente, besonders das Clavichord, an, ihr als verbreitetstem Dilettanteninstrument Konkurrenz

[1] Blatt 276/77.
[2] Fritsche, Alte Görlitzer Geschlechter. S. 15.
[3] Blatt 281/82.

zu machen[1]. Doch stand, wie bereits gesagt, der Gesang im Konvivium im Vordergrunde. Ein Beweis dafür ist der Nachruf von Mylius für Peter Beyer, der schon angeführt wurde. Auch die Fürsoge der Väter für privaten Gesangunterricht ihrer Söhne deutet darauf. So lesen wir in Scultetus' Kalender unterm 7. September 1589: „mit dem Cantore Gregorio Hauffio pro institutione filiorum in musicis geredet" und am 15. Juli 1590: „filium Emanuelem Hauffio zum Singen und auf der Lauten zu lernen angedinget". Ebenso heißt es in Röslers Kalender am 19. Mai 1593: „Georg beim Cantor angetreten zum Singen"; die Zahlungen für diesen Unterricht, meist 24 Groschen, wiederholen sich ständig.

Es bleiben nun noch einige Worte über die Ausführung der Gesänge zu sagen. Die Kompositionen der damaligen Zeit waren ausschließlich für gemischten Chor (wie wir heute sagen) geschrieben, und es erhebt sich deshalb die Frage: „Wer hat den Sopran und Alt gesungen?" Frauenstimmen kommen dafür, der Sitte der Zeit gemäß, nicht in Betracht; jedenfalls sind es also die Knaben des Singechors gewesen, wie das in den sächsischen Kantoreien geschah. Wenn auch in den erhaltenen Nachrichten der Mitwirkung von Knabenstimmen keine Erwähnung geschieht, so darf uns das nicht irre machen. Philipp Spitta nimmt diese Mitwirkung z. B. für Mühlhausen i. Th. als selbstverständlich an, trotzdem auch dort die betreffenden Nachweise fehlen. Jedenfalls haben aber in Görlitz die Knaben nicht, wie in Torgau und an anderen Orten, am eigentlichen Konvivium, also an dem Mahle, teilgenommen. Die Lösung der Frage durch Annahme der Mitwirkung von Knaben will mir jedenfalls natürlicher erscheinen als die andere Möglichkeit, die Dr. Karl Nef in seiner Arbeit über die Collegia musica in der Schweiz auf S. 57 ausspricht. Er berichtet dort zunächst von der Mitwirkung der Knaben in Zürich und Basel und fährt dann fort: „Dagegen aber wird beispielsweise in den ausführlichen und vollständig erhaltenen Protokollen von St. Gallen auch nicht mit einer Silbe solcher Erwähnung getan, so daß wohl anzunehmen ist, auch die Dilettanten hätten hier die Kunst des Falsettierens geübt, die damals bei den Berufssängern verbreitet war. Es war dies eine Ausbildung der Stimme, die es ermöglichte, daß auch Männer sich bequem in den höheren Lagen, die wir als die den Frauen natürlichen zu betrachten gewohnt sind, bewegen konnten. So war auch ein Chor von lauter Männern befähigt, das, was heute nur ein gemischter Chor wiederzugeben imstande wäre, auszuführen. Namentlich war es bis Ende des letzten Jahrhunderts Regel, daß Männer die Altstimme sangen; seltener freilich übernahmen sie auch den Sopran". Mir will, wie gesagt, diese Annahme der falsettierenden Männerstimmen für Görlitz nicht zusagen, ich glaube an die Mitwirkung der Singeknaben.

Nach alledem, was wir vom Görlitzer Convivium musicum wissen, oder besser gesagt, bei dem vielen, was wir nicht von ihm wissen, ist seine Einordnung in die ähnlichen zeitgenössischen Erscheinungen nicht gerade leicht. Es kommen da zwei von einander verschiedene Gruppen in Frage, einmal die sächsischen Kantorei-Gesellschaften und sodann die eigentlichen Musikkränzchen (Collegia oder Convivia musica). Eine ganze Reihe der letzteren kommt für Görlitz als Vorbild nicht in Betracht (— denn auf die Frage: „Nach welchem Muster haben die Görlitzer ihr Konvivium eingerich-

[1] Wustmann, Mus.-Gesch. Leipzigs. S. 288.

tet?" spitzt sich diese ganze Untersuchung zu —), da sie zeitlich später entstanden sind; so Weida (1583), Friedland i. M. (um 1600), Zürich (1613), Prag (1616), Mühlhausen i. Th. (1617), Dresden (Anfang des 17. Jahrhs.), Leipzig (1641), Lübeck (nach dem 30jähr. Kriege), Freiberg (1650), Hamburg (1660), Memmingen (1664). Es bleiben von den bekannten Kollegien nur Worms (1561) und Nürnberg (1568). Zu Worms bestanden von Görlitz aus keine Beziehungen, so daß auch diese Stadt für unsere Betrachtung ausfällt. Anders war es mit Nürnberg, das als lebhafte Handelsstadt in nicht allzuweiter Ferne mit Görlitz in Verbindung stand. Von dem Besuch des vornehmen Nürnberger Bürgers Stefan Mylich im Jahre 1595 und seinem Empfang in Görlitz ist bereits die Rede gewesen. Wenn Prof. M. Seiffert[1] die Nürnberger Musikgesellschaft in folgender Weise kennzeichnet: „Eine bürgerliche Vereinigung zum Zwecke rein privaten, nicht kirchlichen Musizierens, bei der auch das Konvivium, aber auf Kosten des Einzelnen, zur Geltung kam", so trifft dies alles für das Görlitzer Konvivium zu. Ein wesentlicher Unterschied in beiden Städten ist der, daß die Nürnberger, deren Kreis sich auf angesehene Bürger beschränkte, einen Tonkünstler von der Bedeutung Stadens wenig anders als einen bezahlten Bedienten traktierten[2], während in Görlitz die Kantoren mit den Patriziern völlige Gleichberechtigung genossen. Es ist nur zweifelhaft, ob Görlitz die Einrichtung seines Konviviums von Nürnberg übernommen hat (die Kürze der Zwischenzeit von 1568 bis 70 und die Gründung der Görlitzer Gesellschaft durch Schulmänner, die nicht in Nürnberg gewesen sind, spricht dagegen) oder ob nicht vielleicht beide Städte ein gemeinsames Vorbild gehabt haben. Hier drängt sich ohne weiteres der Name Wittenberg auf, zumal wir wissen, daß der Schöpfer des Görlitzer Konviviums Bartholomäus Scultetus und sein treuester Genosse Martin Mylius längere Zeit als Studenten in Wittenberg geweilt haben. Arno Werner, der Verfasser der „Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im ehemaligen Kurfürstentum Sachsen" schreibt: „Durch die Gründung der Wittenberger Kantorei, von der Luther einmal bei Erzählung einer andern Tatsache nebenbei erwähnt, daß sie in seinem Hause musiziert habe, wurde ein Institut geschaffen, das dem Gedanken der Einführung des Kunstgesanges in allen sächsischen Städten eine nachhaltige Wirkung verlieh. Die aus Schülern, Studenten und wohl auch Bürgern zusammengesetzte Gesellschaft ist als die Stammkantorei, als eine Art Hochschule der Kirchenmusik für ganz Sachsen zu bezeichnen. In ihrem Dienst erweiterten und vervollkommneten alle die Männer, die später in die Pfarrämter, Rektorate und Kantor-Stellen Sachsens einrücken sollten, ihr musikalisches Können. Waren sie dann, meist auf Empfehlung ihrer Lehrer, in Amt und Würden gelangt, so schritten sie ohne Verzug zur Gründung einer Kantorei nach dem Wittenberger Vorbilde; handelten sie doch im Sinne, ja im Auftrage der Reformatoren". Nun gehörte zwar die Oberlausitz damals nicht zu Sachsen (sie ist erst 1635 sächsisch geworden) und aus diesem Grunde finden sich in dieser ganzen Landschaft und an ihren Grenzen nur zwei eigentliche Kantorei-Gesellschaften (Bischofswerda, gegr. 1648, und Gr.-Röhrsdorf bei Kamenz, 1680); aber in kirchlichen und Schulfragen war Wittenberg immer für Görlitz maßgebend gewesen, so daß auch in dieser musikalischen Frage der Einfluß der Lutherstadt sicher zur Geltung gekommen ist.

[1] S. d. JMG I. S. 142 ff.
[2] Dr. W. Nagel i. d. Monatsheften f. Mus.-Gesch. XXVII, 1.

Will man an der Betonung der Kirchenmusik, von der doch im Görlitzer Konvivium nirgends die Rede ist, Anstoß nehmen, so ist zu bedenken, daß die damalige Hausmusik sehr stark mit religiösen Elementen durchsetzt war. „Vor und nach Tische ein Lied zu singen war damals in vielen Häusern Brauch; bei größeren Festmahlen stimmte man an oder ließ man musizieren, singen und spielen ein Benedicite, Oculi omnium, His epulis, Gratias oder ein deutsches Aller Augen warten auf Dich“[1]. Werner deutet in seiner angezogenen Schrift das Wort Kantorei so: 1. Die Gemeinschaft der bezahlten Berufssänger an Fürstenhöfen und an den Hauptkirchen der Bischofssitze; 2. die Schülerchöre der gutbesuchten und wohlausgebauten Lateinschulen nachreformatorischer Zeit, und 3. die freiwilligen Sänger-Gesellschaften, die sich fast überall in den Städten bildeten, wo nur deutsche Schulen bestanden oder die Lateinschulen wegen der geringen Zahl der Männerstimmen den religiösen und künstlerischen Bedürfnissen nicht genügten. Die erste Bedeutung fällt für Görlitz aus; in der zweiten finden wir das Wort im 17. Jahrhundert oft vewendet, in der dritten fehlt es, da offenbar die stark besuchte Schule den Kirchengesang allein ausführen konnte. — Neben Wittenberg kommt als zweite Stadt, die immer einen starken Einfluß in musikalischen Dingen auf unsere Heimat gehabt hat, Leipzig in Betracht. Außer Scultetus und Mylius haben dort auch Seb. Hoffmann, Melch. Steinberg, Joachim Schmidt (?), Peter Beyer (?) und David Ramler studiert, und Wustmann behauptet, daß sich während des barocken Jahrhunderts (1550—1650) die dortige Studentenschaft zu der musikalischsten vielleicht von ganz Deutschland entwickelt habe. Er entwirft auf S. 128—42 seiner mehrfach erwähnten „Musikgeschichte Leipzigs“ ein eingehendes Bild der musikalischen Betätigung der Leipziger Studenten und zählt bei dieser Gelegenheit eine ganze Reihe von Männern auf, die von dieser Hochschule stammen und später in der musikalischen Welt eine bedeutende Rolle gespielt haben. Eine Einrichtung, die dem Görlitzer Collegium musicum unmittelbar als Vorbild hätte dienen können, erwähnt er allerdings nicht, doch würden die Tatsachen, die er folgendermaßen feststellt: „Um 1570 waren noch etliche der schönen, um 1500 entstandenen vierstimmigen Gesänge von Isaak, Hofheimer, Machinger in Leipzig beliebt“[2], „um 1570 hatte noch der aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts überkommene klassische vierstimmige Satz (in Leipzig) den größten Platz eingenommen“[3], „gegen 1580 waren die italienischen Madrigale für Leipzig noch im Andringen begriffen“[4], — vollkommen zur Erklärung dafür ausreichen, daß die ehemaligen Leipziger Musensöhne, in ihre Heimat zurückgekehrt, Gelegenheit suchten, durch gemeinsames Musizieren die in der Universitätszeit erhaltenen Anregungen weiterzupflegen. Die Antwort auf die eingangs dieses Abschnitts aufgeworfene Frage wird sich also vielleicht am besten so fassen lassen: Die Gründer des Görlitzer Collegium musicum haben den ersten Anstoß zu ihrer Schöpfung durch die Wittenberger Kantorei-Gesellschaft empfangen; dort haben sie die kunstvolle Kirchenmusik ihrer Zeit kennen gelernt. Das musikalische Leben an der Leipziger Universität hat weiterhin in dieser Richtung fördernd auf sie gewirkt; es brachte ihnen dazu die Kenntnis der weltlichen Liedkunst.

---

1 Wustmann, Mus.-Gesch. Leipzigs. S. 73.
2 S. 281.
3 S. 293.
4 S. 292.

Wann das Convivium musicum eingegangen ist, läßt sich nicht sagen; vielleicht bei Scultetus Tode (1614), sicher wohl spätestens in den Stürmen des dreißigjährigen Krieges.

Als jedoch wieder friedliche Zeiten anbrachen, was für unsere Heimat, die durch den Prager Frieden 1635 an Kursachsen gefallen war, am Anfang der vierziger Jahre geschah, hoben auch die Künste ihr Haupt wieder empor, und bald hatte Görlitz ein neues musikalisches Kränzchen, ein Collegium musicum. Einheimische Quellen über diesen Verein nach Art derjenigen über das Konvivium besitzen wir nicht; wir haben von seinem Bestande nur Kunde durch die Kompositionen Andreas Hammerschmidts. Dieser bedeutende Musiker war von 1639—75 Organist in unserer Nachbarstadt Zittau und scheint bald mit den musikalischen Kreisen von Görlitz in Berührung getreten zu sein. In den Jahren 1642 und 43 widmete er den ersten und zweiten Teil seiner „Weltlichen Oden oder Liebes-Gesänge" Görlitzer Musikfreunden. Der erste Teil ist für 2 Singstimmen, der zweite für „3 Stimmen zu singen, benebenst einer Violina und einem Basso pro Viola di gamba, diorba etc. auff eine sonderliche Invention componirt". Die Widmung des durch Georg Beuthern zu Freiberg in Meißen gedruckten und verlegten Werkes lautet: „Denen Edlen, Ehrenvesten, Achtbarn, Wohlgelahrten, Mannhafften, und vornehmen Herren Johann Nitzschen, auff Särcha, George Schönen, Gregor Gneuffen, vornehmen Handelsleuten, Meinen allerseits hochgeehrten, werthen, Brüderlichen Freunden in Görlitz, dero Musicliebhabern, Zu sonderlichen Ehren auffgesetzet von Andr. Hammerschmieden". Die Sammlung enthält im ersten Teil achtzehn, und im zweiten Teil zwanzig Nummern, darunter sieben komponierte Gedichte von Paul Flemming, zwei von Martin Opitz und auch einige Texte im schlesischen Dialekt. Zwei Kompositionen daraus, nämlich Nr. 7 aus dem ersten Teil „Ei wohlan, so hab ich doch" und Nr. 6 aus dem zweiten Teil „Jetzt blicken durch des Himmels Saal", sind in der Bearbeitung von Karl Lütge in das auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. 1915 herausgegebene „Volksliederbuch für gemischten Chor" aufgenommen worden. (Der dritte Teil der „Weltlichen Oden", Leipzig 1649, ist dem Landeshauptmann der Oberlausitz Georg von Löben auf Milkel und Teicha gewidmet[1].) Wenige Jahre später, 1645, ließ Hammerschmidt seine „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen, auß den Biblischen Texten zusammengezogen und componirt in 2, 3 und 4 Stimmen nebenst einem Basso Continuo" erscheinen. Die Widmung war außer an drei Musikfreunde in Freiberg, Dresden und Schandau auch gerichtet an „Herrn George Endermann, des Raths und wohlregierenden Stadt-Richtern in Görlitz und Herrn Christiano Alberti, Wohlverordneten Ambts-Seretario des Fürstenthumbs Görlitz". Georg Endermann war ein Sohn des 1595 erwähnten gleichnamigen Musikliebhabers, er war geboren am 3. April 1593 und starb am 5. März 1663, nachdem er dreiunddreißig Jahre Senator, zehn Jahre Skabinus, drei Jahre Prätor und siebzehn Jahre Konsul gewesen war[2]. Regierender Bürgermeister war er 1646, 49, 53, 57 und 60[3].

---

[1] Vgl. dazu die Würdigung der Verdienste Hammerschmidts um das deutsche Lied bei Kretzschmar, Geschichte d. dtsch. Liedes I. 1912.

[2] Schäffer, Tabellen.

[3] Neumann, Gesch. v. Görlitz.

Christian Alberti war am 23. Oktober 1603 als Sohn des Hirschberger Syndikus Johann Alberti geboren und starb am 29. Oktober 1670[1].

In diesen drei Widmungen sind zwar Görlitzer Musikfreunde namhaft gemacht, aber des Collegium musicum ist noch keine Erwähnung getan. Das geschieht erst 1649 in der Widmung der „Motettae unius et duorum vocum, Andreae Hammerschmidii Organistae Zittavi, ad D. Johannem. (Bild: David, Harfe spielend, Stich.) Dresde, Impensis ac typis Christiani & Melchioris Der Bergen, Anno MDCIX". Als Mitglieder der Vereinigung führt Hammerschmidt folgende elf Männer auf:

1. Daniel Richter, Regierenden Bürgermeister (geb. 1603, gest. 1658, Bürgermeister: 1648, 51, 55).
2. Friedrich Ferber, Stadtrichter (gest. 1667, Bürgermeister 1652, 56, 60, 64).
3. Gregor Gobius auf Reuschwalde, Raths-Verwandten und Gerichts-Schöppen (geb. 1598 zu Glogau, gest. 1658; ein Alchymist, um den noch heute mancherlei Sagen spielen).
4. Paul Gregor Schön, Med. Pract. und Rathsverwandten (geb. 1602 zu Auerbach i. d. Pfalz, gest. 1666, seit 1646 Mitglied des Rats).
5. Nicolaus Ranisch, Raths-Verwandten (geb. 1605, gest. 1665, kam 1645 ins Ratskollegium).
6. Johann Nitzsche, auf Sercha.
7. Salomon Förster, auf Leschwitz (geb. 1616, gest. 1676).
8. Caspar Ender, auf Coßma.
9. Christoph Krantz, auf Deutsch-Ossig (geb. 1605, gest. 1660).
10. Carl Förster, des Raths Eltern Secretario (ein Bruder von Nr. 7, geb. 1609, gest. 1676, Bürgermeister 1667, 71, 74).
11. Sebastian Schön, Vornehmen Bürger (geb. 1604, gest. 1677).

Es sind also die vornehmsten Kreise der Stadt, aus denen sich das Collegium musicum zusammensetzte. Dabei fällt uns auf, daß die Geistlichen, die Lehrer des Gymnasiums und die Männer, die von Amts wegen zur Pflege der Musik bestellt waren, Kantoren und Organisten, fehlen; am alten Konvivium waren sie, wie wir wissen, regelmäßig beteiligt gewesen. Die Geistlichkeit hielt sich vielleicht zurück, weil das ehemalige Konvivium in den Verdacht des Kryptokalvinismus geraten war und 1592 eine Untersuchung vor dem Domdechanten Leisentritt in Bautzen zu bestehen gehabt hatte. Welches die Gründe für die Nichtbeteiligung der Musiker waren, wissen wir nicht. Vielleicht war die gesellschaftliche Stellung des Kantors (Andreas Theseus, 1638—69) und des Organisten (Andreas Schellhorn, 1632—49, und David Decker, 1649—80) etwas gesunken, so daß ihre Anwesenheit unter den Spitzen der Stadt nicht gewünscht wurde; vielleicht wurden sie in der Art, wie es an anderer Stelle von Nürnberg berichtet wurde, als bezahlte Kräfte herangezogen, ohne als Mitglieder zu gelten. Die eigentliche Widmung Hammerschmidts lautet:

„Großgünstige Hoch- und vielgeehrte Herren, dieselben haben in ihrem geliebten Collegio Musico, mich, als selben ich verwichener Zeit beyzuwohnen die Ehre gehabt, dere massen mich affectionirt gemacht, daß ich nicht allein, ihnen mein gantzes musicalisches Vermögen, so auffm Pappiere und im Druck zu befinden, zu

[1] Schäffer, Tabellen.

angenehmen Diensten, sondern auch mich selbst persönlich, öffters, ja allezeit, darbey zu seyn, erwünsche. Weil mir denn dis Andere ins Werck zu setzen unmöglichen, das Erste aber ehistes in der That zu erweisen, obgelegen, Als will der Herren ihnen mich obligat gemachtes Collegium Musicum, ich mit dieser Zeit, der neuligsten Beywohnung ersten Frucht, meines stets gegenwärtigen Gemüths-Bezeugung, solche zum freundlichen Angedencken der abwesenden Person, zu gebrauchen, verehret haben, und verbleibe jederzeit

Meiner großgünstigen Herren
Dienst-Ergebener
Andreas Hammerschmiedt".

Zittau, den 28. Febr.
Anno 1649

Der Besuch des berühmten Komponisten im Collegium Musicum wird gewiß als ein besonderer Festtag im Kreise der Musikfreunde empfunden worden sein (er muß in den Märztagen 1647 stattgefunden haben, denn die Ratsrechnungen enthalten am 23. d. Mts. den Eintrag „Herrn Hammerschmieden von Zittau an rheinischen und spanischen Weinen verrechnet 4 Thlr. 37 Kr. 1 ₰"); andrerseits müssen die künstlerischen Leistungen des Vereins den Meister völlig befriedigt haben, sonst hätte er ihnen wohl nicht gerade seine „Motetten" gewidmet, die an die Ausführenden nicht geringe Anforderungen stellen. Der eigentlichen Widmung Hammerschmidts folgen dann nach der Sitte der damaligen Zeit noch einige Widmungsgedichte. Das erste „Auff die Edele Hochwerthe Music-liebende Gesellschaft in Görlitz" ist unterzeichnet R. F. J. N. Dann folgen ein paar kurze Verse vom Komponisten selber, in denen er in der Schlußzeile seinen Namen zu einem Wortspiele benutzt; sie lauten:

„Ein löblich Tun ist es, wo sich bey solchen Leuten,
Die voller Tugend sind, ein kluger Geist ereigt,
Der nichts als Himmel sucht, und durch die Wolcken steigt
Mit lieblichem Gethön der Stimmen und der Saiten.
Hier find ich ihr genung wohl! wohl! sie sind geschieden
Von aller andern Lust, und sehn sich umm nach mir;
Ich lasse nun nicht ab, wenn ich mich gleich allhier
Mit meinem Hammer auch zu tode solte schmieden. A. H."

Das dritte Gedicht, auch an die Musikliebhaber in Görlitz gerichtet, „satzte eiligst auff in Dresden Theodorus Securius, S. S. Theologiae Studiosus". Zwei Verse aus der Mitte mögen als Probe seiner Dichtung hier mitgeteilt sein:

„Was kan wohl hefftiger der Menschen Hertz erquicken,
Und selbiges hinauff nach seinem Himmel zücken
Als eben diese Kunst, die euch so sehr behagt
Daß ihr ein rühmliches Beginnen zu ihr tragt?

Ein grimmigs Tiegerthier hat säugend den erzogen,
Der durch die süsse Kunst zur Lust nicht wird erzogen,
Er muß ein Klotz, ein Stock, ein Fels, ein Kieselstein,
Ein Stiefkind der Natur, ein störenfriede seyn".

Durchblättern wir den stattlichen Band der „Motetten", der sich als einziges Werk Hammerschmidts in Görlitz erhalten hat und in der Bibliothek der Oberlausitzer Ge-

sellschaft der Wissenschaften (Lus. II. 36) zu finden ist, so finden wir neunzehn einstimmige Gesänge für Sopran, Tenor oder Baß und einen zweistimmigen für zwei Soprane; die Altstimme scheint damals weniger geschätzt worden zu sein. Die Motetten führen ihren Namen, der eigentlich eine Verwebung mehrerer Stimmen zu selbständiger Harmonie voraussetzt, nur in dem Sinne, daß hier kurze Bibelsprüche als Texte gewählt sind; die Sprüche sind mit zwei Ausnahmen lateinisch. Es ergibt sich aus den angegebenen Stimmbezeichnungen, daß an den Aufführungen im Collegium musicum auch Knabenstimmen beteiligt gewesen sein müssen, und zwar nicht nur gelegentlich, sind doch von den zwanzig Nummern der Motetten fünfzehn für Sopran geschrieben, und man darf wohl annehmen, daß Hammerschmidt, der sein Werk erst nach dem Besuch in Görlitz „als erste Frucht der neuligsten Beywohnung" geschaffen hat, dabei die hiesigen Verhältnisse berücksichtigt habe. Zur Aufführung der Dialoge und Motetten wurde ferner ein fertiger Generalbaßspieler gebraucht, der aus dem bezifferten Baß auf dem Positiv oder dem Cembalo eine harmonisch richtige und wohlklingende Begleitung zu spielen imstande war. Aus alledem ergibt sich, daß die Görlitzer Patrizier des 17. Jahrhunderts in ihrem Kollegium nicht nur frohe Geselligkeit, sondern auch ernste Kunst, und zwar den Gesang wie das Instrumentalspiel, pflegten, und wenn wir bedenken, daß das gerade in den letzten Jahren des dreißigjährigen Krieges geschah, der Deutschland an den Rand des Grabes gebracht hatte, so will uns dies künstlerische Streben um so verdienstlicher erscheinen.

Haben wir für etwaige Beziehungen des ersten Konviviums zur Kirchenmusik gar keine Unterlagen, so möchten wir die folgenden Notizen dahin deuten, daß das spätere Kollegium diese Verbindung im Sinne der sächsischen Kantorei-Gesellschaften gepflegt habe, zumal die Schülerzahl des Gymnasiums seit damals (1590: 648) in den Kriegszeiten auf fast ein Drittel gesunken war (1638: 228)[1]. Frenzel erzählt in seiner Chronik[2], daß bei der Einweihung der neu aufgebauten Nikolaikirche am 16. April 1649 außer andern großen Kompositionen auch der zehnstimmige Chor Hammerschmidts „Veni Sancte Spiritus" gesungen worden sei, und Knauthe berichtet[3], daß bei der Einweihungsfeier der Heiligen Geist-Kirche am 1. Dez. 1653 in der Liturgie die siebenstimmige Motette „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses" und am Schluß des Gottesdienstes das sechsstimmige Konzert „Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat", beide von Hammerschmidt —, aufgeführt worden sei. (Es sei erwähnt, daß bei diesen beiden Festgottesdiensten auch zwei Kompositionen von Heinrich Schütz, je eine von Hans Leo Haßler und Caspar Movius gesungen wurden.) Hammerschmidt widmete als Dank für diese Auszeichnung seiner kirchlichen Kompositionen dem Bürgermeister und den Ratmannen der Stadt Görlitz sein nächstes Werk „Musicalische Gespräche über die Evangelia mit 4, 5, 6 und 7 Stimmen, nebenst dem Basso continuo, Dresden 1655", und zwar, wie er betont, „in Anerkennung desjenigen Gottseligen Eyfers, welchen Sie (meiner musicalischen Arbeit) erwiesen haben". Merkwürdiger Weise verzeichnen die Ratsrechnungen auf diese Dedikation keine Gegengabe. Wie bekannt in Görlitz die Werke des Zittauer Organisten gewesen sein müssen, beweist die Tatsache, daß in dem Weihnachtsspiel von 1668,

[1] Gymnas. Progr. 1865. S. 58 u. 94.
[2] Bibl. d. Oberlaus. Ges. d. Wiss. Lus. III, 318.
[3] Histor. Nachricht von dem Hospital u. der Kirche z. Heil. Geist. 1772.

das vom Gymnasium unter Rektor Funcke aufgeführt wurde und dessen Manuskript in der Milichschen Bibliothek aufbewahrt wird[1], bei Nr. 6 bemerkt wird: „Der Englische Gruß wird nach Belieben aus Herrn Hammerschmidt seinen Englischen Sachen hierzu gebrauchet, allwo die Maria dem Engel folgendermaßen singend antwortet". (Folgen die Noten.)

Es ist bedauerlich, daß über dies zweite Collegium musicum die Görlitzer Quellen so vollständig schweigen; es fehlte dieser Periode eben der Scultetus, der Mann mit dem geschichtlichen Sinn, der neben den Ereignissen der heimischen Geschichte auch die kleinsten Dinge; wie den Gesang der ersten Lerche und das Erblühen des ersten Schneeglöckchens in seinen Kalendern verzeichnete. So können wir über das Ende des Kollegiums ebensowenig etwas berichten, wie über sein Entstehen und müssen uns mit der Tatsache begnügen, daß es um 1649 bestanden hat. Höchstens werfen auch hier die in den Ratsrechnungen in dem Jahrzehnt von 1645—55 verzeichneten Dedikationen einiges Licht auf die musikalischen Verhältnisse. Wir finden da folgende Eintragungen:

10. April 1647: Herrn Clemmen von Dresden pro dedicatione Herr Hermann Seiner Symphonien 20 Thlr. (Johann Klemm, ein Schüler von Schütz, wurde 1625 Hoforganist in Dresden und verlegte mit dem Bautzner Organisten Alex. Hering Schütz's op. 10, Symphoniae sacrae, 2. Teil [Riemann, Mus.-Lex.]. Auf dieses Werk wird sich vermutlich die Notiz beziehen, wobei Hermann als Schreibfehler für Hering untergelaufen wäre.)

29. Febr. 1648: M. Christoph Demantio wegen dedicirten Traktates 2 Thlr.

14. Febr. 1650: Samuel Scheiten Bischofflichen Hallischen Capellmeister vor dedicirte musikalische Kirchen-Gesänge 40 Thlr. (Es ist dies das berühmte „Tabulaturbuch 100 geistl. Lieder und Psalmen" von 1650, das dem Bürgermeister und dem Rat zu Görlitz gewidmet war. Bürgermeister war 1649/50 der in der Widmung der Hammerschmidtschen Dialoge genannte Georg Endermann.)

20. Aug. 1653: Herrn Sigismund Ranisio Syndico zu Cottbuß pro dedicatione etzlicher Gesänge 12 Thlr. (Vielleicht war R. ein Verwandter des unter Nr. 5 der Mitglieder des Coll. mus. genannten Nicolaus Ranisch.)

23. Juni 1654: Herrn Johann Rosenmüller zu Leipzig wegen dedicirter musikalischer Sachen 20 Thlr. (1654 erschien von ihm: Studentenmusik von 3 und 5 Violen usw., 3—8sätzige Tanzsuiten [Riemann, Mus.-Lex.].)

12. Juli 1655: Johann Clemmen, Churf. Sächs. Hof-Organisten pro dedicatione etlicher Gesänge 6 Thlr. (s. o.)

Daß auch die Verbindung mit dem berühmten Heinrich Schütz noch bestand, beweist die Notiz vom 6. Febr. 1648: Herrn Heinrich Schützen Churf. Sächs. Capellmeister uf seiner Tochter Hochzeit verehret 4 Thlr.

Der Vollständigkeit halber muß zum Schluß erwähnt werden, daß am Görlitzer Gymnasium unter dem Rektor Funcke (1666—95) ein Collegium musicum bestand. Wenn auch diese Schülervereinigung in keinem innern Zusammenhang mit den behandelten Liebhaber-Kränzchen steht, so sollen doch kurz die vorhandenen Nachrichten

[1] Ms. 129 fol., vgl. dazu: Hans Merkmann, Ein Weihnachtsspiel d. Görl. Gymn., Archiv f. MW I. 2. Lichtenberger war jedenfalls Chorpräfekt und hat als solcher die Noten zum Weihnachtsspiel abgeschrieben, ist aber nicht der Komponist der Musik.

verzeichnet werden. Im Codex 129 fol. der Milichschen Bibliothek befindet sich auf Blatt 615/8 ein Abschiedsgedicht von Abraham Lichtenberger aus Stolpen vom 3. Mai 1668, in dem er beim Verlassen der Schule auch dem Collegium musicum seine Scheidegrüße widmet. Darin nennt er als Mitglieder des Kollegiums: 1. Andreas Nitschke aus Forst, 2. Joh. Heinr. Schreiber aus Görlitz, 3. Joh. Georg Hänichen aus Guben, 4. Salomon Ferrmann aus Reichenbach, 5. ... Heinsius, 6. Matth. Neumann aus Spremberg, 7. Sigmund Ebersbach aus Hirtschberg, 8. Paul Pfeffer aus Neustädtel, 9. Matth. Pauli aus Görlitz[1]. 1686 erhielt dieses Kollegium durch Funcke neue Gesetze; sie sind im Codex 133 fol. (Mil. Bibl.) zu finden. Auch unter Rektor Baumeister (1736—85) wird von einem Collegium musicum berichtet[2], in dem neben dem Gesang auch Instrumentalmusik gepflegt wurde. Hier strich Johann Adam Hiller, der von 1740—45 Schüler des Görlitzer Gymnasiums war, die Baßgeige[3].

Der Große Takt

Von

Eugen Tetzel, Berlin

Schon im Jahre 1911 suchte ich in den Musikpädagogischen Blättern (Jahrg. 34, Heft 1—3) die Aufmerksamkeit der ausübenden Musiker auf eine Angelegenheit zu lenken, welche theoretisch noch ungenügend erforscht und praktisch meistens unbeachtet ist, nämlich den sogenannten „Großen Takt", d. i. die Vereinigung von zwei bis zwölf Takten zu einer Gruppe. Besonders bei kurzen Takten und schnellem Zeitmaß empfindet der musikalische Hörer das Bedürfnis, die einzelnen Takte in gleiche Beziehungen zu bringen, wie sie die Taktteile der Taktart entsprechend aufweisen. Diese Beziehungen sind nun durch keinerlei Zeichen dem Auge kenntlich gemacht, und es entsteht die Frage, ob es ratsam ist, jeden Spieler in dieser Ungewißheit zu lassen oder ihn durch sachkundige Bearbeitung der vorhandenen und durch genaue Abfassung der zukünftigen Musikschöpfungen anzuregen, zu belehren und somit vor zeitraubenden Zweifeln und vor falscher Auffassung zu bewahren. Wie die Sache jetzt liegt, wird doch von den meisten Spielern das gänzlich unterlassen, was die Musik eigentlich erst zur Musik macht, nämlich ausgedehntere dynamisch-agogische Empfindungswellen, als sie die Taktvorzeichnung kenntlich macht, zu erleben und zur Darstellung zu bringen. Leider wird ja sogar der vorgeschriebene Takt vernachlässigt, worüber schon Mendelssohn in einem Brief vom 23. August 1841 an Verkenins klagt. Nur Spieler von ausgesprochener rhythmischer Begabung fühlen das Bedürfnis und haben die Fähigkeit, sich über den großen Takt Rechenschaft zu geben, und selbst sie werden oft viele Mühe haben, mit Sicherheit zur richtigen Lösung

[1] Die Vornamen und Geburtsorte sind aus andern Progr. ergänzt.
[2] Gymnas.-Progr. 1865.
[3] Hillers Selbstbiographie, hrsg. v. A. Einstein, S. 8.

zu gelangen, oft aber auch zeitweise oder dauernd irren, wenn schwierige Fälle vorliegen. Allerdings ist eine solche Analysierung ebenso interessant wie fördernd, leider aber fehlt es meist an den für sie erforderlichen Voraussetzungen; und zwar nicht nur an einer zielsicheren Anleitung der Schüler, sondern überhaupt an einer fertig ausgebauten Wissenschaft! Die Aufgabe der Pädagogik ist doch aber, Wissen und Können auf jedem Gebiet und nach jeder Richtung zielbewußt zu entwickeln, indem gewonnene Erfahrungen weiter überliefert und den folgenden Generationen die Mühen erspart werden, durch welche die Ergebnisse erreicht wurden. Nur so ist ein Fortschritt möglich, und so handelt ja auch die Wissenschaft. Demgegenüber ist es aber unverständlich, daß die Lehre von der Motivbildung und vom Phrasenaufbau bisher nur ein kümmerliches Dasein auf dem Gelehrtentisch fristet, ohne eigentlich in die praktische Musikpflege auch der Musikbildungsstätten einzudringen. Noch weniger ist dies mit dem damit engverwandten Begriff des Großen Taktes der Fall. Daß etwa der subjektiven Auffassung freier Spielraum bleiben solle, ohne einem objektiven Wertmesser zu unterliegen, kann nur der meinen, welcher den wissenschaftlichen Charakter der Motivlehre verkennt. Da es sich aber bei der Auffassung der Musik nicht um Willkür des Hörers, sondern sein Erfassen des gesetzmäßigen Aufbaues handeln sollte, so möchte ich hierdurch anregen, erstens eine genügende wissenschaftliche Grundlage für die Entscheidung fraglicher Fälle zu schaffen, zweitens das Interesse und die Kenntnis der Musiktreibenden in dieser Richtung zu fördern. In dem anfangs erwähnten Aufsatz und in meinem Lehrbuch „Das Problem der modernen Klaviertechnik" S. 78 machte ich den Vorschlag, den Großen Takt durch stärkere Taktstriche anzudeuten, und in meinem „Neuen Lehrgang des Klavierspiels" führte ich dies praktisch durch. Da dieser Vorschlag nicht die wünschenswerte Berücksichtigung fand, möchte ich hiermit ausführlicher darauf eingehen.

Der Anfänger erfährt: in jedem Takte wird „Eins" betont. Das ist die elementare Ausdrucksform eines allgemeinen Prinzips, die aber nicht immer maßgebend und schon deshalb nicht stichhaltig ist, weil „Eins" oft eine Pause ist. Gemeint ist damit, daß „Eins" der Höhepunkt und Zielpunkt der Empfindungswelle ist, der zwar oft durch Betonung, oft aber auch nur durch rhythmische Zielstrebigkeit, ein mehr oder weniger merkliches Vorwärtsdrängen, angedeutet wird, was Hugo Riemann Agogik nennt. Die Motivlehre sagt daher: der Taktstrich ist das Zeichen dafür, daß ihm der Motivschwerpunkt unmittelbar folgt. So sollte es wenigstens sein und wäre es, wenn der Taktstrich immer richtig angewandt würde; doch davon nachher. Nun unterscheidet man bekanntlich folgende Hauptarten von Motiven: 1. fallende, die mit dem Schwerpunkt beginnen (volltaktig = Trochäus – ⏑), 2. steigende, die den Schwerpunkt einleiten (auftaktig = Jambus ⏑ –), 3. steigend-fallende (Amphibrachys ⏑ – ⏑). Ob bei einem zweigliedrigen Motiv ein Trochäus oder ein Jambus vorliegt, geht aus den Verhältnissen der Tonhöhen und Tonlängen nur mit einiger Wahrscheinlichkeit hervor, keineswegs aber mit Sicherheit. Hierfür ist vielmehr ihre Einordnung in den Takt maßgebend, sofern die Taktstriche richtig angewandt sind. Ein Beispiel, daß dem so ist, und wie dasselbe Motiv je nach seiner Stellung im Takt eine ganz verschiedene rhythmische Bedeutung haben kann, zeigt das den Kuckucksruf benutzende Rondothema des Finales von Beethovens B dur-

Konzert, welches zuerst auf „Eins" beginnt und somit die Betonung des ersten Tones verlangt (Trochäus), nachher aber in G dur auftaktig angewandt ist und somit den Akzent auf den zweiten Ton legt (Jambus). Der ärgste Verstoß der Schreibweise gegen die offenbare musikalische Absicht findet sich im Nachspiel des Volksliedes aus den Liedern ohne Worte von Mendelssohn (op. 53, Nr. 23), welches im vorher herrschenden Viervierteltakt notiert ist, obgleich es folgende Bauart aufweist: 2×4 Viertel, 3×2, 1×4, 6×3 Viertel. Solche orthographischen Fehler sollten nicht aus übelangebrachter Achtung vor dem Original oder aus Mangel an Initiative beibehalten werden, daß jeder aufmerksame Spieler dabei stutzen muß oder im Glauben an eine richtige Schreibweise gar zu absurder Auffassung und Wiedergabe verleitet wird! Wenn nun dieser Fall auch an Kraßheit einzig dasteht, so gibt es doch noch eine ganze Reihe weiterer, bei denen die Taktstriche an falscher Stelle stehen. Es sind dies einige Klaviertrios von Haydn, die einsätzige cmoll-Phantasie und der erste Satz der A dur-Sonate von Mozart, einige Stücke von Mendelssohn (Lieder ohne Worte Nr. 17, 18, 25, 31), Schumann (Trio des Marsches aus den Bunten Blättern), Rubinstein (im 1. Satz des d moll-Konzerts), Tschaikowsky (Meno mosso-Thema im 1. Satz des b moll-Konzerts). Eine solche Mißachtung der eigentlichen Bedeutung des Taktstrichs stammt wohl aus der Zeit der Herrschaft des Kontrapunkts, wo die Rhythmik im allgemeinen noch nicht den großzügigen Schwung aufwies, der besonders die bedeutenden Werke Beethovens auszeichnet. Es liegt im Wesen der kontrapunktischen Verschlingung der Stimmen, des Prinzips der Imitation und besonders der Engführung, daß die Empfindung sich auf kleinere rhythmische Gruppen beschränkt und weitumspannende agogische Beziehungen nicht kennt. Denn ein Fugenthema soll immer gleich empfunden und ausgeführt werden, ob es nun in der Engführung an dieser oder jener Stelle des Taktes einsetzt. In derartigen Sätzen hat der Taktstrich eben nicht die vorerwähnte Bedeutung, sondern er dient nur zur klareren Übersicht! Wo aber die Kenntlichmachung der Motivschwerpunkte von Bedeutung ist, wie in der Musik meistens, müssen die Taktstriche vernünftigerweise auch richtig angewandt sein und sollten geändert werden, wo sie offenbar falsch stehen!

Wie es sich nun mit den Gliedern eines Taktes verhält, so verhält es sich auch mit den einzelnen Takten zueinander. Wie es gute und schlechte Taktteile gibt, so auch gute und schlechte, leichte und schwere Takte. Stücke wie das vierhändige „Versteckens" von Schumann (op. 85, Nr. 10) im $^3/_{16}$-Takt oder „Der kleine Reiter" aus dem Jugendalbum von Tschaikowsky (op. 39, Nr. 3) im $^3/_8$-Takt, verlangen unbedingt eine Zusammenfassung von je vier, ja sogar acht Takten, daß sie besser im $^{12}/_{16}$ und $^{12}/_8$ ständen. Während aber bei dem ersteren Stück die Gruppen vorn beginnen, fängt das letztere mit neun Achteln Auftakt an, zu dem im weiteren Sinne sogar noch die folgenden vier Takte gehören. Man hat schon mehrfach hervorgehoben, Beethoven hätte seine Scherzi sämtlich im $^6/_4$-Takt schreiben sollen. Erstens würde ich nicht empfehlen, die Taktstriche in diesem Sinne zu ändern; einmal, weil gelegentlich drei Takte eine Gruppe bilden, wie dies Beethoven selbst im Scherzo der 9. Symphonie ausdrücklich anmerkt, und dann, weil der stärkere Taktstrich die Möglichkeit bietet, den Großen Takt zu kennzeichnen, ohne das Original unnötigerweise zu verändern! Zweitens gehören meistens vier und gelegentlich sechs

(und zwar 3×2), sehr häufig auch *acht* Takte zusammen. Nun wäre es natürlich ganz falsch, bei sonst herrschender Regelmäßigkeit irgendwelcher Art vorkommende unregelmäßige Gruppen als Schönheitsfehler oder gar als Versehen zu betrachten, die Regelmäßigkeit also gewissermaßen als *Forderung* aufzustellen! Vielmehr ist die Gestaltung der Gruppen ohne jedes Vorurteil als gegeben hinzunehmen, und es gilt nur, ihre *Begrenzung* d. h. also die *Lage der Schwerpunkte* der Phrasen richtig zu erkennen. Doch kann es freilich vorkommen, daß der Gesamtcharakter des Stückes, die Betrachtung des Aufbaues und die Vergleichung analoger Stellen vereinzelte unregelmäßige Gruppen so befremdend erscheinen lassen, daß man einen Schreibfehler anzunehmen berechtigt ist. Dies ist *nicht* der Fall bei den gegenüber der sonst herrschenden Regelmäßigkeit von Achttaktgruppen immerhin auffallenden beiden Dreitaktgruppen in der 4. und 11. Veränderung von Beethoven über den Walzer von Diabelli, dagegen bei drei Stellen in seinen Symphonien. Doch ehe solche Fragen behandelt werden können, muß man sich erst über die *Lage der Schwerpunkte der Phrasen, also die Begrenzung der Taktgruppen* klar geworden sein. Dies ist in jedem Einzelfalle durch ein *Empfindungsurteil* festzustellen, welches aber durch *sachliche Anhaltspunkte* richtig geleitet wurde. Es kommt also zunächst darauf an, die für ein solches Urteil maßgebenden Faktoren zu bestimmen, welche sich mit logischer Wahrscheinlichkeit gegen unbegründete Subjektivität und Willkür behaupten können.

Die *dynamischen Angaben* des Komponisten (Fortebezeichnung, Sforzato oder Akzentzeichen) sind dafür leider überhaupt nicht maßgebend, da ein vorgeschriebener Akzent ebensogut einen *Gegentakt* wie den natürlichen *Taktschwerpunkt* andeuten kann, während letzterer oft genug auf einer Pause liegt. Beides ist z. B. der Fall bei der Coda des fmoll-Scherzo in Beethovens Asdur-Sonate op. 110. Doch läßt die Einordnung der Halben, besonders das Fehlen einer Taktpause vor dem letzten lang ausgehaltenen Akkorde keinen Zweifel, daß es sich hier um Gegentakte handelt.

Durch mehrere Takte gehaltene Töne oder Akkorde entsprechen zwar oft, aber durchaus nicht notwendigerweise den Taktgruppen des Großen Taktes, da sie auch *Synkopen* sein können (z. B. die Synkopen im Hauptthema des Desdur-Scherzo von Chopin). Immerhin bildet aber das Einsetzen und Abbrechen lange durchgehaltener Akkorde besonders in Partituren wichtige Anhaltspunkte für das Erkennen der Schwerpunkte.

Das *Verhältnis von Dissonanz und Konsonanz*, der Gegensatz von *Dominante und Tonika*, der *Abschluß kadenzierender Akkordfolgen* lassen zwar gewisse Wahrscheinlichkeitsschlüsse zu, ohne aber wirklich maßgebend zu sein. Allerdings stehen Dissonanzen öfter auf dem Schwerpunkt als ihre Auflösungen; allerdings wird die Tonika oft gerade beim Schwerpunkt erreicht, was zugleich den Abschluß der Kadenz bedeutet. Doch ist es wesentlich, darauf hinzuweisen, daß Dissonanzen und daß die Tonika auch sehr oft auf den leichten Taktteilen stehen. Beim sequenzierten Kuckucksthema in der Durchführung des ersten Satzes von Beethovens kleiner Gdur-Sonate op. 79 wird der Schwerpunkt abwechselnd vom Dominantseptakkord oder vom tonischen Dreiklang gebildet.

Überraschend einsetzende Tonarten kennzeichnen zwar oft den Beginn von

Taktgruppen, können aber auch auftaktig einfallen (2. Teil der 13. Variation über den Walzer von Diabelli).

Die Anwendung von Vorhalten geschieht allerdings grundsätzlich auf Schwerpunkten, während ihre Auflösung auf den leichten Bestandteilen stattfindet.

Das erstmalige Auftreten eines Motivs oder einer Phrase geschieht gegenüber deren Nachahmungen beim Schwerpunkt, auch wenn sie auftaktig gebildet sind (z. B. das Hauptthema von Beethovens cmoll-Symphonie).

Motive und Phrasen werden bei ihrer öfteren Wiederkehr im Verlaufe des Satzes ihren Schwerpunkt auch an derselben Stelle haben.

Ein Zusammentreffen mehrerer Wahrscheinlichkeitsgründe und der vergleichende Überblick über das ganze Satzgefüge werden einer vorurteilslosen, d. h. nicht durch falsche Gewöhnung beeinflußten Empfindung ein sachlich gegründetes Urteil über die Lage der schweren Takte und somit die Begrenzung der Taktgruppen ermöglichen. —

Betrachten wir nach diesen Gesichtspunkten den Aufbau des ersten Satzes von Beethovens cmoll-Symphonie. Es dürfte wohl einer naiven Auffassung ohne weiteres einleuchten, daß der Motivschwerpunkt des Hauptthemas auf es und nachher auf d liegt. Die Anzahl der zu einer Gruppe vereinigten Takte wird in diesem Satze öfter durch Fermaten entstellt. Eine Fermate bedeutet zwar meistens ein vorübergehendes Stocken des Pulsschlages, so daß also die rechnerische Bedeutung der Notenwerte, die Anzahl der zu empfindenden musikalischen Taktschritte, meist nicht vermehrt wird. Gelegentlich ist letzteres aber doch der Fall, wie am klarsten die Tarantelle von Rubinstein (op. 6) beweist. Ihre Einleitung endet mit drei Takten Pause, nach denen das Hauptthema einsetzt. Vor der Rückkehr ins Hauptthema kehrt auch diese Einleitung wieder, nur sind diesmal die drei Takte Pause durch eine Fermate auf der vorangehenden Viertelpause vertreten. Ähnlich hat auch Beethoven hier als abkürzende Schreibweise die Fermaten gewählt, die rechnerisch immer gerade soviel hinzufügen, daß die anzunehmende Taktgruppe vervollständigt wird, sofern dies überhaupt in Betracht kommt. Wie vorwiegend in der Musik, so herrscht auch in der cmoll-Symphonie die Viertaktigkeit entschieden vor. Also dürfen wir uns unter der Fermatenhalben es drei Takte vorstellen, denen sich der nächste als vierter und zugleich als Auftakt zum folgenden Schwerpunkt d anschließt. Daß vor die Fermatenhalbe das zweitemal ein Takt eingeschoben ist, soll offenbar nur bedeuten, dieser Ton solle noch länger ausgehalten werden als der erste Fermatenton. Rechnerische Bedeutung für die Anzahl der Takte hat es gar nicht, sondern nur für die Geltung der Fermatenhalben d, die deshalb nur zwei Takte gilt. Jetzt beginnt das eigentliche Satzgefüge mit zwei Viertaktgruppen, während schon die nächste Gruppe durch das dreimalige Ansetzen des Motivs zu einer sechstaktigen (im Sinne von 3×2 Takten) wird. Nun kehren zwei Fälle von gleicher Bedeutung der Fermaten wieder, also zwei Viertaktgruppen, denen drei weitere im nunmehr ungehemmten Satztempo folgen, das vorläufig nicht wieder aufgehalten wird. Die folgenden sechs Sforzati lassen deutlich eine Sechstaktgruppe erkennen, nach der es bis zum Eintritt des zweiten Hauptthemas straff viertaktig zugeht, allerdings nur drei Gruppen, denn der Einsatz der Hörner verlängert die nächste viertaktig angelegte Gruppe wieder zu einer sechstaktigen, indem der Ziel- und Schwerpunkt erst mit der

Orgelpunktdominante b erreicht wird. Hier beginnt eine Reihe von fünfzehn Viertaktgruppen, nach denen der erste Teil mit einer Dreitaktgruppe abschließt, die aber durch den Anfangstakt einerseits und durch den ersten Takt der Durchführung zu einer Viertaktgruppe ergänzt wird. (Ist der Leser mit diesen Ausführungen einverstanden, so möchte ich ihm empfehlen, die entsprechenden Taktstriche in der Partitur zu kennzeichnen, um später Vergleiche anstellen zu können, zu denen sich im weiteren Verlaufe dieses Aufsatzes noch Gelegenheit finden wird.) Die Durchführung beginnt wieder mit einer Fermatenstelle in der Bedeutung von vier Takten, der sich weitere acht Viertaktgruppen anschließen. Diese Fermate fügt übrigens keinen Takt hinzu, da sie erst im dritten Takt der Gruppe steht! Nun wird der Große Takt recht wechselvoll, indem auf sechs Takte zweimal vier, wieder sechs und dann sechsmal vier folgen, womit wir an eine rhythmisch sehr bedeutsame Stelle gelangen. Schon während der letzten der erwähnten Gruppen hatte ein Wechselspiel zwischen dem Blas- und dem Streichorchester begonnen, bei dem das letztere immer den Schwerpunkt des großen Taktes durch den ersten von je zwei Akkorden darstellte. Die harmonische Behandlung weist das Prinzip auf, den Harmoniewechsel innerhalb jeder Orchestergruppe zu vollziehen, während jede meistens dieselbe Harmonie aufnimmt, welche die andere verlassen hat. An der Stelle, wo bei den Streichern ein Diminuendo einsetzt, haben diese nur einen Takt zu spielen, der nach Lage der Dinge der letzten Gruppe angehängt werden muß und sie zu einer fünftaktigen macht. Damit wird der Schwerpunkt des großen Taktes in die Holzbläser verlegt, was ja auch dem Umstande entspricht, daß jene die harmonische Initiative aufweisen, während die Streicher bei beständigem Diminuendo die gleiche Harmonie zur Antwort geben. Mitten in diesen Frieden bricht plötzlich das furchtbare Schicksalsmotiv hinein, dessen Fortissimobezeichnung sicherlich nur irrtümlicherweise schon beim ersten Achtel steht. Zwölf Takte später an entsprechender Stelle steht es richtig, während beim ersten Achtel nur Forte steht. So ergibt sich nach der Fünftaktgruppe die dreimalige Folge von je vier und sechs Takten, worauf zwei Viertaktgruppen in das Hauptthema mit seinen Fermaten wie am Anfang zurückleiten. Der Aufbau ist auch weiterhin ziemlich genau wie zuerst, nur mit dem Unterschiede, daß die dritte Fermatenstelle diesmal durch eine Kadenz der Oboe ausgestaltet ist (was aber ihre rhythmische Bedeutung nicht verändert), dagegen die vierte Fermatenstelle und mit ihr die Geltung einer Viertaktgruppe fortgelassen ist. Nachdem so die übliche Sonatenform erfüllt ist, setzt mit der Dominante von fmoll die Coda ein, welche nach drei Viertaktgruppen eine sonderbare Unregelmäßigkeit der Partitur aufweist. Hinter ihrem dritten Takt ist statt einer Achtelpause allein außerdem noch ein ganzer Takt Pause eingeschoben, der infolge des gewaltigen Schwunges der schon zwanzig Gruppen anhaltenden Viertaktigkeit einen unvorbereiteten Hörer zu der Auffassung verleiten muß, die folgende Achtelpause sei der Motiv- und Phrasenschwerpunkt. Das widerspricht aber dem Hauptmotiv, das seinen Schwerpunkt hier besonders deutlich durch Einsatz des vier Takte lang ausgehaltenen Bläserakkordes (genau wie in der vorigen Gruppe) kennzeichnet. Die fünftaktige Gruppe, die sich hier unleugbar ergibt, befindet sich also vor diesem Schwerpunkt, wodurch der Takt Pause äußerst zweifelhaft erscheint, den außer mir und vielen andern Musikern auch Max Bruch für einen Schreibirrtum hielt! Nach dieser also nur scheinbaren Fünftaktgruppe geht die (wie schon

vorher so lange) regelmäßige Viertaktbildung noch neun Gruppen weiter, so daß sie vom Eintritt des zweiten Hauptthemas in Cdur an, dreißig Gruppen ununterbrochen bleibt, um vier Sechstaktgruppen zu begegnen, die durch einige Viertaktgruppen getrennt sind. Endlich kehren die beiden Anfangsfermaten noch einmal wieder, worauf das Stück nach zusammen sieben Viertaktgruppen mit einer von drei Takten schließt, die sich bezeichnenderweise mit dem ersten Takt (Auftakt) jedes Teils zu einer Viertaktgruppe ergänzt. Da sich der Auftakt somit als vierter Takt der Gruppe erweist, so ist dadurch auch die Berechtigung der Annahme bewiesen, daß alle analogen Stellen ebenso zu bewerten, die Fermatenstellen also als Viertaktgruppen aufzufassen sind. Dieses Aneinanderpassen von Schluß und Anfang ist bei Beethoven oft auch dann zu beobachten, wenn es sich nicht um den Anschluß einer Wiederholung handelt, und die Vervollständigung der Viertaktgruppen durch Taktpausen am Schluß des ersten und des letzten Satzes seiner Cdur-Symphonie beweist, wie stark Beethoven den großen Takt empfand!

Der erste Satz der cmoll-Symphonie weist also folgenden Aufbau hinsichtlich des großen Taktes auf: (außer den Fermatenstellen ist auch die zweite [scheinbare] Fünftaktgruppe als viertaktig angenommen)

1. Teil: 1 Takt Auftakt, 4×4 Takte, 1×6, 5×4, 1×6, 3×4, 1×6, 15×4, 1×3.
Durchführung: 1 Takt Auftakt, 9×4, 1×6, 2×4, 1×6, 6×4, 1×5, 4, 6, 4, 6, 4, 6, 2×4.
Reprise: 4×4, 1×6, 4×4, 1×6, 3×4, 1×6, 17×4.
Coda: 13×4, 2×6, 1×4, 1×6, 5×4, 1×6, 7×4, 1×3.

Vergleichen wir damit die „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens" von Felix Weingartner. Er nimmt an, daß im ersten Satz der cmoll-Symphonie immer zwei Takte zu einem vereinigt gedacht werden sollen (II. Aufl., S. 64), und gibt mehrfach die Anweisung, dies durch den ganzen Satz durchzuführen (S. 64, 67, 72). S. 69 und 79 spricht er von zwei Ausnahmen, die man demnach für die einzigen halten muß, die Weingartner anerkannt wissen will. Hierbei muß er sich aber schon bei der vierten Fermate geirrt haben. Faßt man nämlich seiner Anweisung gemäß von Anfang an je zwei Takte zu einem zusammen, so würde die der vierten Fermate folgende Achtelpause auf „Eins" kommen, und daher die folgende Thematik ganz entstellt werden, indem z. B. die beiden Vorhalte c^2 und d^2 im 10. und 12. Takt nach der Fermate auf den leichten, ihre Auflösungen h^1 und c^2 im 11. und 13. Takt aber auf den schweren Taktteil kämen! Daß Weingartner diesen offenbaren Unsinn aber gar nicht meint, beweist seine insofern richtige Darstellung des zweiten Hauptthemas auf S. 67. Nehmen wir hier also zugunsten des Musikers eine Fahrlässigkeit des Analytikers an, so läßt sich sein erstes Notenbeispiel auf S. 64 nicht umdeuteln, welches in der Auffassung des Hauptthemas zunächst unnatürlich, dann aber unkonsequent ist! Unbegreiflicherweise setzt er das Hauptmotiv so in seinen $^2/_2$-Takt, daß die Anfangspause auf den guten, die Fermatenhalbe es aber auf dem schlechten Taktteil steht. Dies ist umso verwunderlicher, als der Wiederholungsanschluß an das Ende des ersten Teils den ersten Takt unverkennbar zum leichteren Bestandteil stempelt! Das betrachtet Weingartner aber als eine

nur hier und noch einmal in der Coda auftauchende Umwertung, aus der er in seine Zweitaktgruppierung des Anfangs zurückkehrt, indem er S. 69 und 79 bei der ersten Fermatenhalben die Ausnahme je einer Eintaktgruppe annimmt. Ich sehe leider weder für die starre Zweitaktgruppierung, noch für die beiden Ausnahmen eine Berechtigung und erblicke den Hauptfehler darin, die Anzahl der Takte mit den Fermaten rechnerisch überhaupt ernst zu nehmen, statt letztere im vorhin ausgeführten Sinne als abgekürzte Schreibweise zu betrachten. Das Beispiel auf S. 64 ist aber in seiner pedantischen Konsequenz doch musikalisch unkonsequent, indem die Zweitaktgliederung infolge des vor die zweite Fermate eingeschobenen Taktes den Motivschwerpunkt von der falschen auf die richtige Stelle verschiebt; denn, während das Fermatenes auf dem schlechten Taktteil steht, kommt das nächste es auf den guten! — Daß Weingartner S. 67 den Phrasenschwerpunkt des zweiten Hauptthemas auf d^2, statt auf dem Vorhalt c^2 vermutet, scheint mir nicht nur durch die Vorhaltsbedeutung und durch die Bekräftigung des Schwerpunktes durch Celli und Bässe, sondern auch durch die ganze folgende zu zweifellosen Höhepunkten führende Viertaktbildung widerlegt. Am befremdendsten dürfte aber das Beispiel auf S. 72 mit seiner Erläuterung und Begründung sein. Indem Weingartner die vorhin beschriebene Fünftaktgruppe gegen das Ende der Durchführung verkennt und seine starre Zweitaktigkeit streng durchführt, fällt der letzte fismoll-Akkord, mit dem sein Notenbeispiel beginnt, auf den guten Taktteil, desgleichen der letzte D dur-Sextakkord, nach welchem das Fortissimo hereinbricht. Er verteidigt aus diesem der Willkür entspringenden Grunde die Richtigkeit des ein Achtel zu früh stehenden Fortissimozeichens, weil es auf dem guten Taktteil stände! Somit bildet beim folgenden zweiten Hauptmotiv in G dur c den Schwerpunkt, während das längere a zur Synkope wird! Eine Bemerkung hierzu erübrigt sich wohl, zumal auch dies wieder der Darstellung auf S. 67 widerspricht! Endlich verteidigt Weingartner die Taktpause zu Beginn der Coda, welche erstere ihre Taktgruppe zu einer fünftaktigen machen würde. Hier betrachtet er den der Taktpause folgenden Takt nicht als den letzten derselben, sondern als den ersten der nächsten Gruppe, die dadurch zu einer fünftaktigen wird. Infolge dieser Auffassung ist es allerdings verständlich, wenn er an dieser Fünftaktgruppe keinen Anstoß nimmt, da das somit verlängert erscheinende Hämmern des verminderten Septakkordes einen erschütternden Eindruck machen würde. Doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß der Schwerpunkt, wie schon am Anfang und zwei Taktgruppen vorher, nicht vor, sondern hinter den drei Auftaktachteln liegt, wo die vier Takte durchgehaltenen Bläserakkorde beginnen! Eine Fünftaktgruppe zwischen diesen beiden hämmernden Viertaktgruppen halte ich aber für umso unwahrscheinlicher, als nachher eine entsprechende Taktpause fehlt! S. 77 entrüstet sich der Verfasser höchlichst darüber, daß man durch Fortlassen eines Taktes des verminderten Septakkordes oder gar der Generalpause „das Aufbäumen des Genius zu einer genialen Unregelmäßigkeit dem Boden gleichgemacht habe; da mußte es viertaktig hergehen. O sancta simplicitas!“ — Dann ist es aber sonderbar, wenn er für den ganzen Satz das starre Prinzip aufstellt, daß es mit ungenialer Regelmäßigkeit „zweitaktig hergehen“ solle! — — —

Der Umstand allein, daß zwischen zwei Musikern so schwerwiegende „Meinungsverschiedenheiten“ bestehen können, beweist wohl, daß die subjektive Auffassung zur-

zeit noch nicht durch objektive Richtlinien bestimmt wird, die im Wesen des urmotivischen Abaues begründet sind und daher allgemeingültig sein sollten. Gäbe es solche Richtlinien nicht, so könnte ja auch die absurdeste Auffassung den Anspruch erheben, neben jeder anderen als gleichberechtigt zu gelten, und kein Kritiker hätte das Recht, sie zu tadeln! Gibt es aber solche, so hätten wir zwischen wohlbegründetem Kunstverständnis und laienhafter Willkür zu unterscheiden! Deshalb halte ich es für die Pflicht der Musikwissenschaft, die Kennzeichen des großen Taktes so weit fals möglich zu ergründen, und für die Pflicht der ausübenden Musike, die Ergebnisse dieser Forschung zu befolgen, statt auf eine Subjektivität zu pochen, die denn doch von recht zweifelhaftem Wert sein dürfte! Das würde aber auch das musikalische Verständnis sichern und vertiefen, indem es dem Vortrag beständige Anregung gibt, die aus dem Kunstwerk herausgeholt und nicht in dasselbe hineingetragen wird. Es würde einem schwunglosen Herunterspielen ebenso entgegenwirken wie affektierter Effekthascherei!

Dieser allgemeinen Anregung möchte ich die besondere hinzufügen, daß die vorhandene Musikliteratur von berufener Seite nach dem entwickelten Gesichtspunkt untersucht und bearbeitet werde, indem man diejenigen Taktstriche etwas stärker macht, welche die Taktgruppen begrenzen und somit die Kennzeichen dafür sind, daß der Phrasenschwerpunkt ihnen folgt. Das würde das Notenbild viel weniger verändern als das Fortlassen von Taktstrichen, eine bessere Übersicht geben und allen Unregelmäßigkeiten der Taktgruppierung ohne Schwierigkeiten gerecht werden! Ferner wäre es nur im Interesse der Komponisten, wenn sie, um Zweifel und falsche Auffassungen zu verhindern, fortan auch den großen Takt in der vorgeschlagenen Weise angeben würden.

Die Berechtigung, ja die Notwendigkeit eines solchen Vorgehens scheint mir dadurch bewiesen, daß der Neuling der oft bedeutenden Schwierigkeit einer richtigen Ausdeutung unmöglich gewachsen sein kann und vielfach schwanken und irren wird. Denn nicht immer liegen die rhythmischen Verhältnisse so klar wie in unserm Hauptbeispiel, und doch wird es so verschieden gewertet! Etwas schwieriger ist schon eine fragliche Stelle aus Beethovens Pastoralsymphonie zu beurteilen. Ihr erster Satz fängt offenbar mit einer Folge von drei Viertaktgruppen an. Im dritten Takt der nun folgenden Gruppe tritt nach dem vorherigen Forte ein plötzliches Piano ein, was zu denken gibt. Ganz von selbst wird es eine gewisse Ruhe der Ausführung bewirken, wodurch der nächste Takt nicht als vierter derselben, sondern als erster einer neuen Gruppe empfunden wird. Diese Auffassung wird auch gestützt durch das Auftreten eines neuen, nun fortgesetzt sequenzierten Motivs und durch die Bezeichnung des Höhepunkts nach vier Takten durch Fortebezeichnung und durch den Forteeinsatz des Fagotts. Vollends bestätigt wird diese Annahme durch die Parallelstelle nach der Rückkehr ins Hauptthema, wo zwar die dynamischen Angaben andere sind, aber beim Diminuendo drei unverkennbare Viertaktgruppen beginnen, die über die Lage des Ausgangs- und Schwerpunktes keinen Zweifel lassen. Demgegenüber fällt es besonders auf, daß im ersten Falle die mit dem Fagotteinsatz beginnende Gruppe der Partitur eine fünftaktige ist. Allerdings könnte alles regelmäßig viertaktig zugehen, wenn man das Motiv g a b h c als den Auftakt zum Schwerpunkt c und nicht als Anschluß an den Schwerpunkt g auffaßte. Dagegen spricht aber das Ver-

halten der andern Stimmen, besonders das erste Achtel des Fagotts, welches dann wohl fehlen würde, sowie die Lage der Forte- und Diminuendozeichen! Auch stände diese Annahme im Widerspruch mit der Parallelstelle, bei welcher die der Dreitaktgruppe folgenden drei Viertaktgruppen keinen Zweifel über den Schwerpunkt lassen. Die daher nicht fortzuleugnende Fünftaktgruppe, die mit dem ersten Fagotteinsatz beginnt, steht aber ihrerseits im Widerspruch mit ihrer viertaktigen Parallelstelle, und da ihr letzter Takt auch wirklich überzählig und ermüdend klingt, scheint auch hier ein Schreibfehler nicht ausgeschlossen. — Dasselbe glaube ich von der fünftaktigen Gruppe am Schluß des ersten Satzes der Bdur-Symphonie von Beethoven. Hier folgt der Schwerpunkt doch offenbar nicht der ersten der drei aufeinander folgenden Sechzehnteltriolen, sondern erst der dritten, wie ja auch das vorletzte b leichter wiegt als das letzte! Dann wird aber die vorletzte Gruppe zu einer fünftaktigen, welche die natürliche Erwartung der regelmäßigen Fortsetzung der vorangehenden sechs Viertaktgruppen gerade am Schluß unangenehm täuscht. Offenbar sollten die drei letzten Sechtzehnteltriolen noch innerhalb derselben Taktgruppe liegen, welche zum größten Teil von dem Bdur-Wirbel ausgefüllt ist, den sie eben abschließen, nicht aber ihm hinten angehängt werden sollen!

Zufällig sind es gerade drei Fünftaktgruppen, deren Richtigkeit ich als einzige Fälle der Literatur bezweifeln möchte. Da ich alle anderen anerkenne, kann ich wohl nicht in den Verdacht kommen, eine Abneigung gegen sie oder andere Unregelmäßigkeiten zu haben. Sind doch viele Sätze fünftaktig angelegt und zwei sogar fünftaktig durchgeführt! Fünftaktige Themen haben: der Krönungsmarsch aus dem „Propheten" von Meyerbeer, die Variationen über einen Tanz aus dem „Waldmädchen" von Beethoven, das Menuett der Adur-Sonate von Mozart, das Trio aus der Esdur-Sonate von Schubert, der erste Satz der Hdur-Sonate von Schubert. Die Schluß-Passacaglia der Bdur-Variationen über Haydns Chorale St. Antoni baut sich auf einem fünftaktigen basso ostinato auf, der siebzehnmal hintereinander auftritt, und dem nur zum Schluß einige gerade Gruppen folgen. Ausnahmslos fünftaktig gebaut ist das Asdur-Intermezzo von Brahms op. 76, Nr. 3.

Ebenso sind viele Sätze dreitaktig angelegt, das „Russische Spielmannslied" aus dem Jugendalbum von Tschaikowsky sogar ausnahmslos dreitaktig; andere sechstaktig in der Anordnung von je dreimal zwei. Bei weitem vorherrschend ist jedoch die Gruppenbildung von je vier Takten, von denen oft je zwei oder drei Gruppen zusammengehören. Die Anzahl der zu einer Gruppe gehörenden Takte ist aus dem Umfang der Phrasen und Perioden, aus der Wiederkehr gleicher oder entsprechender Bestandteile leicht zu ersehen, doch ist es mitunter nicht leicht, die Lage des Schwerpunkts mit Sicherheit festzustellen, weil oft die wahrscheinlichste Ausdeutung durch andere Stellen widerlegt wird. Man könnte manchmal auf den Gedanken kommen, daß in der Empfindung des Komponisten unbewußte Umdeutungen der Schwerpunktlage vorgekommen sind, die eine einwandfreie Durchführung unserer Feststellung recht schwer, wenn nicht zuweilen unmöglich machen! Als Beispiel hierfür greife ich das Scherzo der Asdur-Sonate op. 26 von Beethoven heraus. Nach den vorhin entwickelten Anzeichen würde man den Phrasenschwerpunkt nicht auf dem ersten, sondern auf dem vierten „Eins" vermuten, was sowohl im zweiten Teil durch die betonten Vorhaltssynkopen, als im Trio bestätigt zu werden scheint. Die im zweiten

Teil enthaltenen vier unverkennbaren Viertaktgruppen mit dem schaukelnden Dominantnonenakkord führen jedoch so in das Thema, daß man den Melodieton c für den Phrasenschwerpunkt halten müßte! Von da aus gerechnet befände sich dann vor der letzten Gruppe von vier Takten eine von drei; auch wirkt das Trio unschön, besonders im zweiten Teil, wenn man den Schwerpunkt nach dem Auftakt annimmt. Auftaktige Sätze pflegen überhaupt meist auch im Sinn des großen Taktes auftaktig zu sein, indem ihr Schwerpunkt erst am Ende der Phrase oder Periode liegt, wie recht deutlich das Finale der G dur-Sonate op. 31, Nr. 1 von Beethoven zeigt. Solchen Schwierigkeiten der Ausdeutung begegnet man häufig, wenn man die Analysierung überall durchzuführen versucht. Es handelt sich beim großen Takt also um ein Problem, was sich bei genauerem Studium als viel schwerer herausstellt, als es bei flüchtiger Betrachtung erscheint! Wie wichtig es aber für Empfindung und Ausführung der Musik ist, tritt am klarsten in die Erscheinung, wenn man einer Tonfolge wie den vielen Halben vor der Rückkehr ins Hauptthema von Beethovens c moll-Symphonie einen Text unterlegen wollte. Dann müßte man sich unbedingt entscheiden, welchen Takten man die leichten, welchen die schweren Silben zuerteilt. Doch sollte Musik auch ohne solche Veranlassung rhythmisch stets ebenso klar empfunden werden! Die Hauptsache wäre daher, daß die Ergebnisse diesbezüglicher Forschung nicht graue Theorie bleiben, sondern im Unterricht, in der Hausmusik und im Konzert Früchte tragen! Erst damit würde der Anregung genüge geschehen, die ich durch meine Ausführungen zu geben bestrebt war.

Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen

Von

Rudolf Steglich, Hannover

In größerem Maßstabe noch als vorm Jahre hat der Göttinger Universitätsbund in diesem Sommer Händel-Opern-Festspiele veranstaltet. Die Tage vom 5.—12. Juli brachten vier Aufführungen des im Sommer 1722 entstandenen und am 12. Januar 1723 in London zuerst gegebenen „Otto" und zwei Aufführungen der bereits im Vorjahre in Göttingen gespielten, 1725 für London geschriebenen „Rodelinde", beide in der Einrichtung Dr. Oskar Hagens. Am 4. Juli ging ein Vortrag Prof. Dr. Hermann Aberts über „Händel als Dramatiker" voraus, den ich leider nicht hören konnte[1].

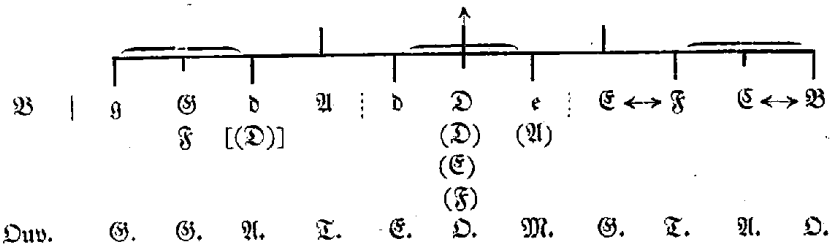
Über die „Rodelinde" und ihre Göttinger Einrichtung haben anläßlich der vorjährigen Aufführung Oskar Hagen selbst (II, 12) und ich im letzten Heft dieser Zeitschrift bereits gesprochen. Die diesjährige Wiedergabe brachte, die Bühnenbilder ausgenommen, keine wesentliche Änderung.

Das wie jenes der „Rodelinde" von Nicola Haym verfaßte Textbuch des „Otto" behandelt die Vermählung des deutschen Königs und späteren Kaisers Otto II. mit der byzantinischen Prinzessin Theophano in Rom. Als Gegenspieler Ottos und Theophanos treten auf Gismunde, die Witwe des italienischen Tyrannen Berengar, und ihr Sohn Adalbert. Weiteren Verwicklungen

[1] Er wird demnächst von seiten der Göttinger Universität veröffentlicht werden.

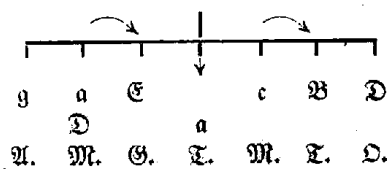
dienen zwei Gestalten, die zwischen den Parteien schwanken: Emirenus, der zunächst ein Helfer Adalberts, sich schließlich als Theophanos Bruder zu erkennen gibt, und Ottos Base Mathilde, die Adalbert verlobt ist.

Mehr noch als „Rodelinde" zeigt „Otto" in der Ausgabe Chrysanders die berüchtigte „Überfülle" von Arien; hier finden sich viel zahlreicher Entwürfe neben endgiltigen Formen und für spätere Aufführungen neukomponierte oder transponierte Stücke. Daher liegt die Händelsche Arienarchitektur in dem Chrysanderschen Bande weniger klar zutage. Offenbar ist sie auch in der Urform und deren Veränderungen nicht so streng ausgebildet wie in dem jüngeren Werke. Der Baugedanke ist zwar sichtbar aber weniger plastisch ausgeprägt. Hier die Tonartenfolge der Arien des ersten Akts[1]

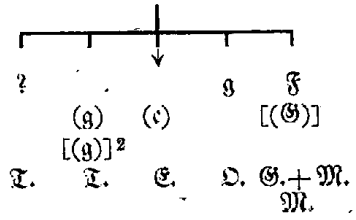


Bemerkenswert ist, daß von den Arien Ottos, die die Mitte der Symmetrie bilden, die beiden hauptsächlichsten in D stehen. Aus dem Umfang der beiden: h—d″ geht hervor, daß die E-Arie eben ihres Umfangs h—cis″ wegen die andere Tonart haben muß, ebenso die letzte Arie mit dem Umfang e′ d″, die am wenigsten wertvolle von allen, das F. Die beiden Sprünge E↔F und C↔B sind im Verlaufe des Dramas begründet: zwischen E und F fällt die Nachricht von der unvermuteten Ankunft Ottos in Rom, in C und B treten sich die beiden Gegner Otto und Adalbert gegenüber.

Der zweite Akt scheint zunächst dort, wo die Verwandlung stattfindet, auch musikalisch getrennt, so daß der erste Teil:



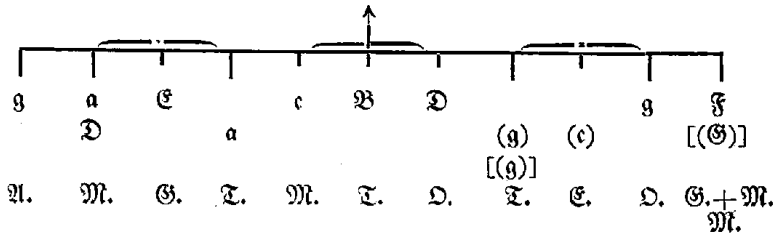
wäre; der zweite, von dessen erster Arie nur der Text vorhanden ist:



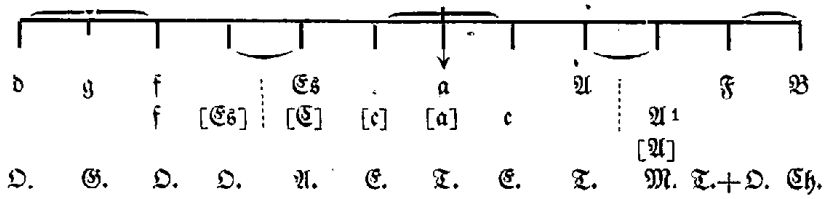
[1] Große Buchstaben bezeichnen Dur-, kleine Molltonarten. Runde Klammer bedeutet: nicht in Händels Handschrift überliefert, aus Walshs Drucken entnommen, eckige Klammer: Aufführung nicht nachweisbar (nach Chrysander), ⋮ (punktierte Linie) Bildwechsel. Die Buchstaben der untersten Zeile geben die singenden Personen an: O = Otto, T = Theophano, G = Gismunde, M = Mathilde, E = Emirenus, A = Adalbert.

[2] Chrysander, App. VII: Tra queste care ombre.

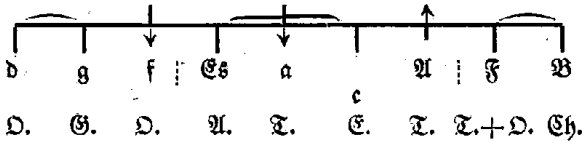
Ein d der fehlenden Arie würde die Symmetrie ergänzen. Aber es ist fraglich, ob diese Arie „S'or mi dai pene" für die Oper überhaupt komponiert worden ist. Gerade ohne sie läßt die Arienfolge des ganzen Aktes symmetrische Ordnung erkennen:



Auch der dritte Akt ist symmetrisch angelegt:



oder, mehr den Händelschen Aufführungen entsprechend, ohne die Entwürfe:



Zu eingehenderen Untersuchungen des Baues und seiner verschiedenen Stufen müßte hier die handschriftliche Überlieferung herangezogen werden.

Die Händelschen Ariengefüge des „Otto" bleiben in Hagens Einrichtung „Otto und Theophano" nicht unversehrt. Hagen befolgt die bei der Bearbeitung der „Rodelinde" angewandten Grundsätze darin, daß er dem „Otto" ebenfalls durch Kürzungen eine gedrängtere dramatische Form zu geben und ihn dadurch dem heutigen Geschmack anzupassen sucht. Aber sein Verfahren zeigt doch einen Fortschritt. In der „Rodelinde" war es auf Wegfall der Nebenhandlungen und zugleich auf Kürzung des Arienbestandes abgesehen; so wurden nicht allein die Händelschen Akte, sondern oft auch die einzelnen Szenen zerrissen. Diesmal gehört die „Überfülle der Arien" nicht mehr zu Hagens Angriffspunkten, der Bearbeiter hat sich bemüht, Einzelszenen und ganze Szenengruppen möglichst vollständig zu erhalten, ja sogar besonders hervorragende Arien aus weggelassenen, weil Nebenhandlungen enthaltenden Szenen an geeigneten Stellen einzuschieben. Ziel der Kürzungen ist nur noch das die Haupthandlung umrankende Intrigenspiel, das freilich ebenfalls eine Äußerung des Kraftüberschusses, eine Erscheinungsform der Weiträumigkeit des Barock und daher ein wesentliches Stilmerkmal der Barockoper ist. Ferner sind Umstellungen von Szenen vorgenommen, um den Bildwechsel zu vereinfachen. Daraus ergibt sich folgende Anordnung der Händelschen Szenen: I. Akt = Szene 1—3, 9, 10 | 11, 12 (mit Arie „Ritorna" aus Szene 5). II. Akt = Arie „All' orror" aus Szene 5, Szene 1—4, 5 (ohne Arie), 6, 7, 9, 8, 11, 12. III. Akt = Arie „Dove sei" aus Szene 1 | Arie „Del minacciar del vento" aus I, 4[2], Szene 3, 4, 5 (gekürzt), 7 (gekürzt) | 2, 7[a], 8, 9.

[1] Fällt in einer Fassung (Chrysander B) aus.

[2] In Hagens Textbuch (Göttingen 1921, im Kommissionsverlag R. Kuhnhardt) nicht mit enthalten.

Diese Einrichtung ist sehr geschickt vorgenommen, doch läuft eine Unklarheit in der fünften Szene des zweiten Akts mit unter. Mathilde bittet ihren Vetter, den König, um das Leben ihres Verlobten Adalbert. Otto bleibt unerbittlich, aber er versteht ihren Schmerz: „Compatisco il tuo dolore!“ (abbraccia Matilda). Darauf Theophano, die alles beobachtet hat, ohne Mathilde und den Anlaß ihrer Bitten zu kennen: „E pur l' abbraccia! d' Ottone amante ella è di me gelosa“. Ohne diesen Zwischenfall ist das Verhalten Theophanos gegen Otto in den folgenden Szenen, das doch zum Hauptsächlichen des Stückes gehört, nicht zu verstehen. Hagen aber läßt Otto mit harter Stimme das Urteil sprechen und sich wegwenden: „Nichts mehr von Gnade!“, worauf Mathilde, „wie unter einem Peitschenhieb aufspringend“, mit Verwünschungen davongeht. Da bleibt unerfindlich, wie Theophano ihm darauf vorwerfen kann: „Du tändelst schon mit der andern —“.

Die Neigung Hagens, die Affekte auf die Spitze zu treiben, sie möglichst mit Handlung zu erfüllen, um stark und deutlich zu wirken, wird dem Händelschen Werke auch an anderen Stellen gefährlich; etwa wenn er (was übrigens gar nicht nötig wäre) den Seelenzustand Theophanos bei Beginn ihrer Arie „Affanni del pensier“ schildert: „Es ist ihr, als sollte sie von den wilden Zweifeln und Fragen, die sie bestürmen, gleichsam überrannt werden“ — Händel schreibt hier ein Larghetto im Siziliano-Typ, dem gerade das Gegenteil, die ersehnte Ruhe, das Gepräge gibt.

Im übrigen aber ist Hagen die Übersetzung des italienischen Urtextes selbst im allgemeinen gut gelungen; ein Beispiel dafür aus der Arie „Falsa imagine“: „m' allettò“ mit Koloratur auf ò ist wiedergegeben mit „macht mich froh“. Einzelnes wird noch verbessert werden können, so das für das italienische „Dove sei?“ (klingende Endung!) in der „Rodelinde“ gesetzte „Wo bist du?“ (stumpfer Ausgang!).

Die Auswahl der Arien läßt sich, vom Architektonischen abgesehen, rechtfertigen; doch ist dabei die Charakterzeichnung Ottos zu weichlich geraten. Daß dem König am Schluß des ersten Aktes statt der Allegro-Arie „Dall' onda i fieri moti“ das Largo aus der fünften Szene „Ritorna, o dolce amore“ gegeben wird, ist wohl rein musikalisch gut, denn jene zweite Arie steht musikalisch höher als die erste. Aber der von Händel an den Aktschluß gesetzte Affekt wird geradezu in sein Gegenteil verkehrt, und das im ersten Händelschen Akt durch zwei einander ergänzende Arien gegebene Bild Ottos auf nur eine, und zwar gerade die von Händel weniger betonte Seite eingeschränkt. Wurde schon, um die ursprüngliche Schlußarie zu ersetzen, auf die fünfte Szene zurückgegriffen, so wäre an Stelle des sehnsüchtig-passiven Largo-Flehens des „Ritorna“, das schon textlich mehr als Einlage erscheint denn als ursprünglicher Bestandteil der Oper, das Allegro ma non troppo „Io sperai“, in dem sich die Liebe Ottos und dazu der Wille kundgibt, die Geliebte zu erkämpfen, dem königlichen Helden angemessener gewesen. Und wie hier anstatt der dramatisch bewegteren und stilistisch fortgeschrittenen, weil zwei Affekte mischenden Arie, die lyrische, im strengen alten, nur ungemischte Affekte kennenden Stile gehaltene gewählt ist, so noch ein zweites Mal im dritten Akt: dort ist nicht die Arie „Un disprezzato affetto“ genommen, welche „ardito ma non presto“ Zorn und Schmerz, bewegte und gedämpfte Erregung in schroffem Wechsel von „agitato“ und „teneramente“ schildert, sondern das im Gleichschritt des alten Stiles gehende, allerdings auch klassisch vollendete, sehnsüchtig trauernde, für Senesino nachkomponierte Larghetto „Tanti affanni“.

Es könnte wundernehmen, daß Hagen seinem sonstigen Wesen zuwider, der neuzeitlicheren, dramatisch wechselreicheren Musik Händels die altertümlichere, starrere vorzieht. Das ist aber nur ein Schulbeispiel dafür, daß das Musikhören heutzutage viel mehr im nur passiv Aufnehmenden stecken zu bleiben, viel weniger eine geistige Handlung zu sein und daher auch weniger tief in das Wesentliche einzudringen pflegt als das seelische Verhalten auf andern Gebieten. So werden eben selbst solche, die bewußt auf Handlung, auf starke dramatische Entwicklung ausgehen und darüber im Literarischen z. B. keinen Zweifel lassen, leichter von einem Musikstück befriedigt sein, das nur eine einzige Stimmung spiegelt, als von einem andern, welches Affekte mischt, so-

mit selbst in höherem Grade „handelt" und also auch vom erfühlenden Hörer ein Mithandeln höheren Grades verlangt.

Bei der Göttinger Aufführung wurde es infolge der die Tatenlosigkeit des Helden stark betonenden Arienauswahl um so mehr deutlich, daß es der Oper an eigentlich dramatischem Antrieb fehlt. Sie erschien im Vergleich mit der von heißerem, leidenschaftlicherem Atem durchwehten, stärker und einheitlicher von innen heraus entwickelten „Rodelinde" mehr wie eine dramatisierte Novelle. Dennoch war der Eindruck des „Otto" in der Uraufführung am 5. Juli noch größer als der der am 6. folgenden „Rodelinde". Das lag zunächst daran, daß die Bearbeitung des „Otto" die Kraft und Fülle der Händelschen Arienarchitektur reiner erhalten hat, ferner daran, daß in der Schlußszene des „Otto" Szenenbild und Spielleitung besonders glücklich die Wirkung vertieften, daß den meisten Ausführenden die lyrische Ausbreitung besser lag als der große dramatische Aufschwung und endlich, daß einige von ihnen am zweiten Abend etwas ermüdet schienen.

So gewaltig aber auch gerade der Schluß des „Otto" wirkte, so entsprach doch die Art der Steigerung des Schlußchors ins Breite, Hymnische dem Wesen dieses Stückes nicht. Es wurde hier, wie auch an andern ähnlichen Stellen, neuere Empfindungsweise in die alte Musik hineingetragen und dadurch deren Charakter ins Gegenteil verkehrt. Jenem Schlußchor „Faccia ritorno l' antica pace" ($^3/_4$-Takt, ohne Tempoangabe) kommt kein breit lastendes Zeitmaß zu, wie es ihm in Göttingen gegeben wurde, sondern ein freudig beschwingter, triumphierender Marschschritt; das ist kein Stück im Sarabandentypus, sondern einer jener Händelschen Tonsätze, die — wie bei keinem andern Tonmeister so stark und klar ausgeprägt — von jenem Ethos gestrafft sind, das die friderizianischen Märsche zugleich stählt und beflügelt. Daß auch der schwebende Tanzschritt des Schlußchors der „Rodelinde" verkannt wurde, habe ich bereits in meinem Rodelinde-Aufsatz gekennzeichnet. Nicht unbeschwert blieben schließlich auch die Tanzschlußsätze der beiden Ouvertüren, vor allem die nach Hagens Programmheft „breitwuchtig auftretende" und auch dementsprechend gespielte Gavotte am Schluß der Otto-Ouvertüre. In allen diesen Fällen handelt sich's um dieselbe Erscheinung: die für die musikalischen Barockformen bezeichnende Neigung der Schlüsse zum Auflockern, zum Entschweben, zum Aufblick ins Unbegrenzte — so wie auch der barocke Baukünstler seine Steinmassen nicht starr und begrenzt erscheinen läßt, sondern sie mit Hilfe von Beugungen, Lichtführungen und Malereien bewegt und zur Ahnung des Unendlichen weitet. Noch Haydnsche Finales zeigen dieses Streben, ins Rokokohafte verzierlicht. Der neueren Zeit aber liegt diese Art fern. Heute darf es dem Schlusse vor allem an „Gewichtigkeit" nicht fehlen. Was man aber an Schlußkraft gewann, hat man an Flugkraft verloren. Das Schwergewicht ist größer als der Auftrieb geworden.

Damit ist auch die sinngemäße Wiedergabe der wirklich „gewichtigen" Sätze des alten Stils gefährdet, denn diese verlangen Gewicht und zugleich — um so stärkeren! — Auftrieb. Daß Hagen in den Grave-Einleitungen beider Ouvertüren Achtel schlug, statt der vorgeschriebenen Viertel, das entspricht nur einem „aus praktischen Gründen" vielfach eingebürgerten Verfahren. Wenn aber der Taktstock die großen Atemzüge der Musik — hier die Bewegung in Vierteln — zerstückt und diesen zerstückten Atem auf die ausführenden Musiker überträgt, so wird das Großgegliederte, Kraftgespannte klein und schlaff. Man hört nur noch taktmäßig stapfende Schritte, kein beseeltes, zielvolles, großes Schreiten.

Fallen somit auf Hagens Wiederbelebungswerk auch noch die Schatten der heutigen Zeit, so hat er dieser Zeit dennoch ein helles Licht neu angesteckt. Er hat das hohe Verdienst, die Wiederaufführung Händelscher Opern, mit großsinniger Hilfe des Göttinger Universitätsbundes, als Bearbeiter der Werke, als Gesamtleiter und als Dirigent durchgesetzt zu haben. Seinem unermüdlichen Eifer ist es in erster Linie zu danken, daß der naive und auch der kritische Hörer an den Göttinger Händelabenden starke, unvergeßliche Eindrücke empfing. In den mitwirkenden Künstlern hatte er begeisterte Helfer gefunden, die den ungewohnten Aufgaben fast durchweg gut, zum

Teil sogar hervorragend gerecht wurden: seine Gattin Thyra Hagen-Leisner, eine Schwester der bekannten Altistin (Rodelinde und Theophano), Adele E. Gotthelft (Hedwig und Mathilde), Meta Margis (Gismunde) und die vortrefflichen Wilhelm Guttmann (Garibald und Otto), Ernst Possony (Bertarich und Emirenus), Georg A. Walter (Grimwald und Adalbert). Die Besetzung der Kastratenrollen mit Männerstimmen derart, daß, meist ohne wesentliche Schwierigkeit, in der tieferen Oktave gesungen werden konnte, bewährte sich als das einzig Richtige. Auch die dem Bühnenvortrag sonst fernstehenden Künstler fanden sich überraschend gut mit den Spielgeberden und -bewegungen ab; in alledem, wie besonders auch in dem stummen Auftreten der „Mannen und Frauen" war ein einheitlicher, schönheitvoller, der Musik nachstrebender, wenn auch mehr weicher als heroischer Geist wirksam: das Verdienst der Spielleiterin Christine Hoyer-Masing. Den instrumentalen Teil führte die Göttinger akademische Orchestervereinigung vortrefflich aus — wie klang z. B. die Sologeige! Leider — aber wohl nur der Not gehorchend, aus Mangel an einer stilgemäß genügenden Anzahl von Oboen und Fagotten — gab die Besetzung der Bläser nicht das von Händel gewollte Klangbild. Den Continuo improvisierte Dr. W. E. Wolff sehr gewandt, gelegentlich aber — so in manchen Überleitungen der Rezitative — reichlich modern und — z. B. im Schlußsatz der Rodelinde-Ouvertüre (Achtelbewegung in der zweigestrichenen Oktave über der Melodie!) — etwas vordringlich, was dadurch, daß das Cembalo ein Klavier war, nicht gebessert wurde. Die Bühnenbilder des Hallischen Kunstgewerblers Paul Thiersch endlich überraschten diejenigen, die die vorjährige „expressionistische" „Rodelinde" gesehen hatten, durch eine beträchtliche Klärung und Kräftigung zwar auf Kosten der unbedingten Neuheit, aber insofern mehr Händelscher Art gemäß, als an Stelle ineinanderverkrampfter, geballter Massen einfach-klare, kräftige Linien, Farben und Raumverhältnisse getreten waren. Stilistische Einheitlichkeit schienen die Bilderfolgen allerdings nicht anzustreben, vielleicht (?) sollten die Bilder des „Otto" das Drama mitzeichnen als eine Art „Stil-Drama": vom klassisch-ruhigen Anfang (blau—weiß: Halle im Schloß) über die romantische Verwicklung (scharlach—gelb, durch blau—grün vermittelt: hofartiger Raum) und die expressionistische Katastrophe (gelbe Schlinggewächse, wie erstarrte Blitze durch grünrotbraunes Gewoge: wildes Flußufer) zum klassisch-friedensfreudigen Ausgang (blau—weiß mit Gold: Thronsaal; ganz herrlich! Dazu überall fein abgestimmte Gewänder). Allerdings war in den neuen Bildern wieder etwas verwischt, was die vorjährigen „expressionistischen" doch an barockem Wesen vermittelt hatten: das Nicht-starr-Begrenzte, Weiträumige, das Aufgehen des Menschen im Raum. Diesmal trat die Neigung hervor, den Raum fest zu umgrenzen, auf den Menschen, auf das Einzelne hin einzustellen, einzuengen. So führte das Schlußbild der alten „Rodelinde" — ein Horizont von Blütenbäumen — hinaus über das Einzelne zum Umfassenden, das Schlußbild der neuen aber — ein blühender Baum — drängte zur Vereinzelung selbst hin. Jenes erste Bild mag seinerzeit noch so viel Befremden erregt haben: es gab, und mit ihm die Spielordnung, mehr als das neue, das, worauf es ankommt: ein Symbol des Ethos, des schönen Götterfunkens allumspannender Freude. Das in Händelschem Sinne Gelungene der beiden Inszenierungen zu vereinen, das Straffe, Kraftvolle und das Weiträumige, in gewissem Sinne Jenseitige, bleibt also als nächstes Ziel. Das ist eine Aufgabe, deren Lösung für die Bildung eines neuen ersehnten Stiles bildender Kunst überhaupt bedeutungsvoll sein müßte.

Die gleiche Wirkung aber ist von einer verstärkten und vertieften Händelpflege für die Musik zu erhoffen. Es wäre für das gesamte heutige Opernleben nur heilsam und fördernd, wenn nach dem Erfolg der Göttinger Spiele Händelsche Opern ihren Weg auch auf andere Bühnen fänden. Wohl wären große Schwierigkeiten zu überwinden: der Mangel an Sängern, die den Gesangslinien des alten Stils gewachsen sind, und die Fremdheit der musikalischen und dramatischen, der menschlich-seelischen Wesensart überhaupt. Aber gerade der Sieg über diese Schwierigkeiten könnte aus gegenwärtigen Irrungen und Wirrungen mit heraushelfen.

Bücherschau

Aber, Adolf. Die Pflege der Musik unter den Wettinern u. wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts f. musikwissensch. Forschung zu Bückeburg. 4. Reihe: Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften u. Städte.) Lex. 8°, 184 S. Bückeburg u. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel. 30 *M*.

Annesley, Charles. The standard Opera-glass containing the detailed plots of 159 celebrated operas with critical and biographical remarks, dates etc. 42.—46. Thousand. Rev. and enlarged Ed. kl. 8°, XVII, 656 S. London & Edinburgh, S. Low, Marston & Co.; Dresden, A. Tittmann [1921]. 36 *M*.

Arnim, Bettina von. Sämtl. Werke, edd. Waldemar Oehlke. IV. Bd., S. 251—306: Kompositionen, hrsg. [u. eingeleitet] v. Max Friedlaender. kl. 8°, Berlin 1920, Propyläen-Verlag.

Becking, Gustav. Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Heft 2 der Abhandlungen des Sächs. Staatl. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft, unter Leitung von Hermann Abert. 8°, 166 S., mit einem bisher unveröffentlichten Scherzo Beethovens. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 12 *M*.

Der Standpunkt, von dem aus der Verfasser sich der großen Erscheinung Beethovens nähert, ist im Titel seiner wertvollen Abhandlung festgelegt: nicht Das, was den Meister mit seiner Zeit und seiner Vorzeit verbindet, steht zur Untersuchung, nicht der Umriß seiner Gesamtpersönlichkeit soll nachgezeichnet werden; eine Einzelheit, die Behandlung des Scherzothemas, soll aufgehellt, das hier zutage tretende Besondere des Beethovenschen Schaffens, das ihn von Zeit und Umgebung trennt, soll mit den Mitteln einer aus der Sache selbst ihre Maße entlehnenden Kritik dargestellt werden. Von dem in gewissenhafter Kleinarbeit gewonnenen erhöhten Standpunkte fällt manch heller Strahl auf die Umwelt, so etwa in die Technik, die Haydn und Mozart ihren dem Scherzo entsprechenden Sätzen gegenüber anwenden. Diesen Erörterungen ist das zweite Kapitel des Buches gewidmet.

Im ersten werden die im Anhange zusammengestellten Scherzothemen — um sie handelt es sich allein — Beethovens auf ihr Gemeinsames untersucht, und das Scherzo vom Scherzando, vom Menuett und den unbenannten Mittelsätzen der Sonate gesondert. Beethoven verzichtet im Scherzo auf das von seinen Vorgängern beliebte Mittel der Periodenerweiterung; seine Halbsätze verlaufen regelmäßig. Im Liedtyp kontrastiert der Richtungsgegensatz der melodischen Linie den Nachsatz gegen den Vordersatz durch plötzlich auftretende Änderung des Verlaufs; in Sätzen des Fortspinnungstyps kann dies Umlenken nur in den einander entsprechenden Teilen merkbar werden. (Menuett und unbenannte Sätze begnügen sich mit einer gleichgiltig erscheinenden Veränderung der Schlußwendung.) In der Harmonik wird das Umlenken am sichersten durch unvorbereitet eintretende Modulationen gestützt. Der Gebrauch weiter abliegender Klänge, sogar solcher des Unterdominantkreises, heftig dissonierender Akkorde, zu stark ausgebeuteter Klanggeschlechtswechsel, diese Dinge sind dem Scherzo fremd; es ist nicht auf Entwicklung „zum Licht" gerichtet, sondern auf Zwiespältigkeit. Neigung zu polyphoner Gestaltung verbietet ihm die Anwendung der bekannten Figuren der langsamen Menuette und Parallelführung von Terzen und Sexten; dagegen liebt es die Einführung des Unisono als Gegensatz. Wie der Auftakt in dem guten Taktteil, so stürmt auch die Melodielinie auf kürzestem Wege in den Schluß, oder sie legt sich in einfacher Schlinge um den Zielton; die männliche Endung wird bevorzugt. Häufiges Kadenzieren gehört zu den wesentlichen Zügen des Scherzo, das allerdings die stereotyp gewordenen Formen der Kadenz des jungen Haydn verschmäht.

An diesem Punkt muß die Untersuchung „umlenken" und sich unter Annahme, daß die vorgelegten Beispiele als Scherzi anerkannt werden, von den als gemeinsam festgestellten zu den Scherzoeigenschaften des einzelnen Satzes wenden. Hierbei kommt Becking zu dem wichtigen Ergebnis, daß zwei Phrasen eines Halbsatzes nicht immer gleichberechtigte Glieder einer Symmetrie seien, sondern derart in einem „Mißverhältnis" stehen, daß dem schweren Inhalt

von a ein leichter in b entspreche. Damit tritt der Verfasser an die Erklärung eines Problems heran, das, gerade im Zusammenhang mit Beethoven, Schumann flüchtig berührt und sofort fahren läßt, an dem sich Männer wie K. Stein (Keferstein), H. Hirschbach, C. Ortlepp, K. A. Th. Kahlert und W. R. Griepenkerl (vgl. ZfMW 2 [1919/20], S. 364, Anm. 4) die Zähne ausgebissen haben: das Komische in der Musik. Nicht von außen, nicht durch Herantragung von fremden Bildern und Vergleichen ist die Lösung dieser außerordentlich schwierigen Frage zu erstreben, sie muß von innen heraus, von der Musik her angepackt werden; es wäre zu wünschen, daß Becking den von ihm gewiesenen Weg weiter zu beschreiten Kraft und Gelegenheit fände.

Das dritte Kapitel seiner Untersuchung gibt in Einzelbesprechungen eine in vier Teile gegliederte Geschichte des Scherzothemas in Beethovens Werk. Die nach dem Jahre 1800 entstandenen Sätze lassen sich leicht zu Reihen ordnen; was vor diesem Jahre liegt, verharrt bezüglich der Mittel unter dem Zeichen des Versuchs; der Typ allerdings steht in dem Scherzo der ersten Triosonate des ersten Werks schon fest und wird in dieser Eigenschaft einstweilen auch nicht übertroffen. Verlaufskontrastierung durch Richtungsgegensatz ist für die Werke des ersten Zeitraums kennzeichnender, als die Wirkung des Mißverhältnisses. An den allgemeinen Scherzoeigenschaften hält auch die zweite Periode (1800—03) fest, doch erfährt das Problem eine Vertiefung: es werden Neigungen zu äußerster Zusammendrängung des Gehalts sichtbar. Das Scherzo der zweiten Symphonie verzichtet auf das Mittel des Mißverhältnisses der Halbsätze, aber es stellt, was in der ersten nicht geschieht, die Möglichkeiten des Orchestersatzes in den Dienst der Scherzowirkung; auch das Trio ist ein Scherzo. In die Entstehungsgeschichte eines Scherzogedankens, der Elemente aus dem Menuett — das Scherzo stammt nicht aus dem Menuett Haydns, es gleicht sich ihm erst in Wien an — abzustreifen hat, führt die Untersuchung des dritten Satzes der dritten Symphonie. Warum die schnellen Mittelsätze der vierten bis achten Symphonie nicht Scherzo heißen, so nicht heißen können, wird in dem die dritte Periode einleitenden Abschnitt dargelegt. Die wirklichen Scherzi dieses Zeitraums (1806—12) bilden keinen neuen Typus aus, zeigen aber (op. 69, op. 96, 97) drei verschiedene Bilder von großer Reinheit. In der Zeit von 1818 bis 1826 weicht Beethoven von der folgerichtig durchgeführten Bezeichnung des Scherzo als Scherzo ab und stellt aus unbekannten Gründen Scherzi unter die nicht ausdrücklich so benannten Sätze. In dem einzigen nach seinem Charakter wirklich gezeichneten Satze steht das nunmehr verschwindende Mißverhältnis im Vordergrunde.

Wie die an musikalisch-sachliche Kriterien sich anschließende, von Becking in strenger Selbstzucht verfeinerte philologische Methode allen andern Betrachtungsweisen überlegen ist, zeigt sich so recht in der Behandlung des mannigfachsten Mißdeutungen ausgesetzten Scherzo der dritten Klaviersonate aus dem 31. Werk, dessen Wirkung in erster Linie auf das Mißverhältnis zurückgeführt wird: „ein Stückchen langsamer Satz wird im Rondoton beantwortet und die harmlose Endung der Rondofigur wird pathetisch nachgeahmt".

Bemerkenswert erscheint der Umstand, den Becking bei dieser (S. 127/8) und anderer (S. 78) Gelegenheit erwähnt, daß Beethoven auf Mittel, mit deren Erfolg er zufrieden war, nicht zurückgreift: er, der sich an Umknetungen des Gedankens nicht genug tun kann — dreizehnmal setzte er die Feder an, ehe die Eingangstakte des Liederkreises „standen" — er legt in dem Augenblicke das Werkstück aus der Hand, wo seine Behandlung keine Geheimnisse mehr hat; so weit ist er von dem entfernt, was tausenden von ehrenwerten Meistern Stütze ihres künstlerischen und menschlichen Daseins ist, von der Manier!

Was dem Verfasser dieser schönen, in die inneren Voraussetzungen des musikalischen Gestaltens tief eindringenden Studie etwa noch zu wünschen wäre, ist eine etwas leichtere Hand bei der Übermittlung der Früchte seines Fleißes an den Leser. Wie tiefgründige Gelehrsamkeit sich nicht gegen eine anmutige Formung wehre, das zu erkennen, braucht er die Bannmeile Leipzigs nicht zu verlassen. Th. W. Werner.

Beer-Hofmann, Richard. Gedenkrede auf Wolfgang Amade Mozart. Berlin 1921, S. Fischer. 3 *M*.

Bellaigue, Camille. Musikalische Silhouetten. Mit Vorwort von Adam Röder. Illustr. von Arthur Lewin. Essays über alle bedeutenden Komponisten. 8°. Berlin 1920, Phönix-Verlag Carl Siwinna. 8 *M*.

Berg, Alban. Arnold Schönberg, Kammersymphonie. Op. 9. Thematische Analyse.

gr. 8°, 15 S., 1 Tafel. Wien u. Leipzig [1921], Universal-Edition. 50 Pf.

Bourguès, Lucien, u. Alexandre **Denéréaz**. La Musique et la Vie Intérieure. Paris, F. Alcan u. Lausanne, G. Bridel & Cie, 1921. 50 Fr.

Braach, Johannes Heinrich. Beethoven der Mensch. Skizzen. gr. 8°, 77 S. Duisburg 1920, Pflüger Verlag. 18 M.

Brod, Max. Adolf Schreiber. Ein Musikerschicksal. 8°, 77 S. Berlin 1921, Welt-Verlag.

Chop, Max. Eugen d'Alberts Tiefland. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert ... Neue Aufl. (Erläuterungen z. Meisterwerken d. Tonkunst Bd. 21.) kl. 8°, 79 S. Leipzig [1921], Ph. Reclam jun. 1.50 M.

Curzon, Henri de. Rossini. (Les maîtres de la Musique, publ. sous la direction de M. Jean Chantavoine.) 8°, 208 S. Paris 1920, Félix Alcan. 7.50 Fr.

Ernest, Gustav. Beethoven. Berlin 1920, Georg Bondi.

Daß Verfasser dieses Buches kein zünftiger Musikhistoriker ist, sieht man nach kurzer Lektüre sowohl an der ganzen Art, wie der junge Beethoven angefaßt wird, als an sonstigen Einzelheiten: da wird S. 14 gesagt, der Cembalist im Orchester habe in Beethovens Jugend „aus der Partitur" mitgespielt, Sterkel marschiert als „Stärkel" auf (S. 28 und 34) und Kretzschmar muß sich wiederholt als „Kretschmar" zitieren lassen. Auch mit Beethovens wichtigsten Vorgängern Haydn und Mozart hat Verf. auffallender Weise keine nähere Fühlung; er meint, deren Trios „haben keine Botschaft mehr für uns" (S. 55) und „ihre Sinfonien brachten es höchstens auf 5 Holzbläser" (S. 105); die verschiedenen englischen Sinfonien Haydns mit 8 Holzbläsern und Mozarts Sinfonien K.-V. 184, 318, 504 oder gar 297 scheinen also für den Autor nicht zu existieren. Und schließlich ist auch bei Beethoven selbst die besondere Tatsachenkenntnis nicht ganz einwandfrei: Der 16. Dezember als Beethovens Geburtstag steht ebensowenig fest, als wir zuverlässig wissen (Thayer-Deiters-Riemann I³, S. 275), die Haydn in Godesberg vorgelegte Kantate sei die auf den Tod Josephs II. komponierte gewesen; weder das B dur- noch das C dur-Konzert war Beethovens erstes Klavierkonzert (S. 102), noch hat sich (S. 105) Beethoven „erst dreißigjährig an die erste Sinfonie gewagt" (Verf. spricht auch vorher S. 37 selbst vom Entwurf zu einer Sinfonie in Bonn). Die Mängel, welche das Buch nach den genannten Richtungen hin aufweist, könnten leicht durch weitere Beispiele noch deutlicher gemacht werden.

Aber das Opus hat andrerseits doch auch treffliche Eigenschaften. Verf. hat sich als festes Ziel gesetzt, das Beethovensche Schaffen aus der Persönlichkeit hervorwachsen zu lassen, die Werke aus dem „Zusammenhang mit dem Leben" zu betrachten. Dies Programm ist hübsch durchgeführt und insbesondere zu den Erlebnissen und Werken der dritten, aber auch der zweiten Periode macht Ernest manche ausgezeichnete und originelle Bemerkung. Auch die sprachliche Fassung wirkt ungekünstelt und oft recht eindrucksvoll. Gelegentliche Einzelheiten, die der sonst sorglichen Feile des Verfassers noch entgangen sind (wie S. 437 „die Nichtvollendung des Streichquartetts wird ein ewiges Bedauern bleiben") lassen sich leicht beseitigen. Um ihrer neuen Erkenntnisse willen zur Psychologie des Gewaltigen, ihrer Beiträge zum Verständnis der Beethovenschen Schöpfungen sei diese Arbeit also trotz der erwähnten Schwächen anerkennend begrüßt. Sandberger.

Felini, R. Il direttore di coro, guida teorico-pratica pei maestri di cappella, direttori, ecc. 16°. Turin 1921, M. Capra. 15 L.

Feuerlein, Ludwig. Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Ein Beitrag zur Gesundung der deutschen Stimmerziehung für Sänger, Schauspieler, Redner u. Freunde gesunder Lungenarbeit, mit einem Nachtrag von Dr. med. Alfred **Pfleiderer**. 2. verb. Aufl. 8°, 40 S. Stuttgart 1921, Mimir. 3 M.

Feuerlein, Ludwig. Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. Ein Schriftchen über Stimmbildung f. Suchende. 2. Aufl. kl. 8°, 16 S. Stuttgart 1921, Mimir Verlag. 1 M.

Hagen, Oskar. Göttinger Händel-Festspiele. Veranstaltet vom Universitätsbund. Vollst. Spielverzeichnisse. Einführung i. d. Händel-Opern. gr. 8°, 28 S. mit Abb. Göttingen 1921, Turm-Verlag W. H. Lange. 2 M.

Hartmann, Ludwig. Die Orgel. Leichtverständliche Darstellung des Orgelbaus u. Orgelspiels, nebst einer kurzgefaßten Geschichte des evangel. Kirchenliedes in musikal. Hinsicht f. Geistliche, Gemeinde-Kirchenräte, Organisten u. Kantoren, sowie f. höhere Lehranstalten. 3., völlig neubearb. Aufl. gr. 8°, VI, 110 S. m. 17 Textabb. Leipzig 1921, B. F. Voigt. 15 *M*.

Hausegger, Siegmund. Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. (Die Musik. Sammlung illustr. Einzeldarstellungen. Begründet v. Rich. Strauß, fortgef. v. Arthur Seidl, 39.—41. Bd.) kl. 8°, XX u. 272 S. Mit 10 Vollbildern, ein. Handschriftennachbildung u. ein. Notenbeilage. Leipzig 1921, E. F. W. Siegel. 9 *M*.

Es sind meist Verlautbarungen kleineren und kleinsten Formats, Betrachtungen zur Kunst, Betrachtungen neben schöpferischer Tätigkeit und praktischer Kunstausübung, die S. v. Hausegger da zu einem Ganzen zusammengestellt hat. Autobiographisches, Erläuterungen zu eigenen Werken, Stellungnahme zu Kunstfragen der Zeit; keiner der Aufsätze ohne Gehalt, jeder vor allem Bekenntnis, Zeugnis einer reinen und in ihrer Überzeugtheit liebenswerten Gesinnung, die freilich — man vergleiche das etwas enge Urteil über Verdi auf S. 257 — über gewisse Schranken nicht hinausgeht. Es ist charakteristisch, daß reine ästhetische Betrachtung ziemlich selten ist: das Persönlichste und Fesselndste ist da Hauseggers kleine Untersuchung und stilistische Abgrenzung des Orchestergesangs; die Statuierung des Orchesterlieds als eigene Spezies. A. E.

Heinrichs, Georg. Beethovens Beziehungen zu Cassel und zu G. Chr. Grosheim in Cassel. Ein Beitrag zur Beethovenforschung. 8°, 16 S. Homberg, Bez. Cassel, 1920, Kommissions-Verlag v. F. Settnicks Nachf. (W. Klüppel).

Die wertvolle kleine Studie beschäftigt sich in ihrem ersten Teil mit der Geschichte der Berufung Beethovens an den Casseler Hof; es ist sehr wahrscheinlich, daß Georg Christoph Grosheim (1764—1847), Musiklehrer am Landschullehrer-Seminar in Cassel, Lehrer der Gattin König Jérômes, und geschworener Feind J. F. Reichardts der spiritus rector dieser berühmten Berufung war, die Beethovens Leben so entscheidend beeinflußte. In einem zweiten Teil klärt der Verf. endgültig die Beziehungen Beethovens zu dem Casseler Musiker, von dem ja ein Brief an B. vom 10. Nov. 1819 erhalten und durch Thayer veröffentlicht ist. Diese Beziehungen reichen nicht vor 1816 zurück, dauerten nur bis 1819, und haben nicht mehr als zwei Briefe Grosheims und eine Antwort Beethovens gezeitigt. Grosheim hatte den Einfall, dem ersten Satz von Beethovens cis moll-Sonate op. 27, 2 sechs Strophen des Seumeschen Gedichts „Die Beterin" unterzulegen, und erbat dazu B.'s Einverständnis, ja eine eigene originale Bearbeitung. Und Beethoven muß darauf in der Tat keineswegs abweisend geantwortet haben (etwa Anfang 1817), ohne freilich wirklich etwas zu tun; in dem erhaltenen Brief von 1819 kommt Grosheim nochmals auf seine Bitte zurück, hat aber von B. darauf keine Erwiderung mehr erhalten. Zur Aufhellung der Angelegenheit, die nicht unwichtig ist, weil sie lehrt, daß Beethovens cis moll-Sonate und Seumes „Beterin" vor 1816 niemals miteinander etwas zu tun hatten, hat ein vom Verf. entdecktes Büchlein Grosheims („Über Glückseligkeit und Ehre" 1816) mit seiner Vorrede endgültig beigetragen. A. E.

Hellmer, Edmund. Hugo Wolf. Erlebtes u. Erlauschtes. 8°, 165 S. mit 2 Bildern. Wien 1921, Wiener literar. Anstalt. 20 *M*.

Hensel, Sebastian. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern. 17. Aufl. 2 Bände. 8°, XVII, 455 S. u. VII, 483 S. Berlin u. Leipzig 1921, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 28 *M*.

Henze, Bruno. Die Gitarre und ihre Meister des 18. u. 19. Jahrhunderts. Berlin 1920, Köster. 5.50 *M*.

Jost, Walter. Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien z. Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus. (Deutsche Forschungen, Heft 4.) gr.-8°, X, 139 S. Frankfurt a. M. 1921, M. Diesterweg. 24 *M*.

Kestenberg, Leo. Musikerziehung und Musikpflege. 8°, VII u. 143 S. Leipzig 1921, Quelle & Meyer. 12 *M*.

Krause, Emil. 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre und akkordlichen Analyse. Op. 43. 11. Aufl. 4°, 104 S. Hamburg 1921, E. Boysen. 15 *M*.

Krehl, Stephan. Allgemeine Musiklehre. 2., verb. Aufl. Neudr. kl. 8°, 172 S. (Sammlung Göschen 220.) Berlin u. Leipzig 1921, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 4.20 *M*.

La Mara. J. S. Bach. 8. u. 9. Aufl. Neubearb. aus: Musikalische Studienköpfe. 8°, 90 S. m. 1 Bild. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. Johannes Brahms. 10. u. 11. Aufl. Neubearb. aus: Musikalische Studienköpfe. 8°, 57 S. m. 1 Bild. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. Hans v. Bülow. 9. u. 10 Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Neubearb. aus: Musikalische Studienköpfe. kl. 8°, 57 S. m. 1 Bild. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

La Mara. Edvard Grieg. 10. u. 11. Aufl. (Kleine Musikerbiographien.) Neubearb. aus: Musikalische Studienköpfe. kl. 8°, 48 S. m. 1 Bild. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3.50 *M*.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. Zweite durchges. Aufl. mit einem ergänzenden Anhang. Handbücher der Musiklehre, hrsg. v. Xaver Scharwenka. Bd. VIII. 8°, XVI u. 390 S. Leipzig 1920, Breitkopf & Härtel. 18 *M*.

Der Verfasser hat die nun vorliegende zweite Auflage seiner empfehlenswerten Formenlehre mit einem ausgedehnten (132 Seiten umfassenden) Anhang ausgestattet, dessen zehn Kapitel die ursprüngliche Darstellung nach der musikpsychologischen, historischen, ethnographischen Seite hin ergänzen.

Die Darstellung L.'s erhält ihre Eigenart durch die Betonung der geschichtlichen Wandlung der Formen. Dieses häufige Zurückblicken auf frühere, teils ähnlich, teils anders geartete Stufen der musikalischen Entwicklung verleiht dem Buche vor den meisten älteren Formenlehren neue erzieherische Werte. In einer Zeit, wo fast alle Musiker nur noch tappen und kaum etwas fest und meisterlich Gefaßtes mehr am Leben finden, ist ein Einblick in das Werden der musikalischen Gestalten sicher ein Weg, neue künstlerische Handhaben zu vermitteln. Freilich sind wir heute kaum schon imstande, mehr als ungefähre, gröbste Entwicklungslinien zu zeichnen, und ob die den geschichtlichen Tatsachen entsprechen, wer wollte das mit Sicherheit behaupten? Hier muß noch sehr viel historische und noch weit mehr musikpsychologische Arbeit geleistet werden. Namentlich an klar formulierten, die Jahrhunderte durchhellenden Einsichten in die unveränderlichen Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Vorstellens und der musikalischen Formtätigkeit des Menschen fehlt es noch allzusehr, um Bögen spannen zu können, deren sich die, die aus der musikalischen Trümmerstätte von heute hinüberstreben in neues anbaufähiges Land, als Brücken und Wegweiser bedienen könnten. Und so bietet auch der Verfasser meist nicht mehr als ungefähre Andeutungen. Auf dem Gebiet der musikalischen Psychologie gibt er, und will er auch wohl nicht eigenes geben. Ich meine aber, daß er sich die Arbeit des Fundamentierens nach dieser Seite hin doch zu leicht gemacht hat, denn es ist kaum einer der formalen Grundbegriffe klar entwickelt, und die Darstellung dieser Dinge bleibt hinter der Riemanns (wenn man alles nimmt, was dieser Forscher an theoretischen Formulierungen zusammentrug) zurück.

In L.'s vergleichend geschichtlichen Bemerkungen vermisse zudem ich die feste, meinetwegen einseitige ästhetisch-kritische Stellungnahme, ohne die sich eigentlich nichts lehren läßt. Es ist das ausweichende Schlagwort vom psychologisch oder entwicklungsgeschichtlich Interessanten an Stelle der strengen Frage nach dem ästhetisch Vortrefflichen, das unsern Ästhetikern und Historikern den Standpunkt raubt, sie ästhetisch allzu weitherzig macht, und sie, sowie die ihnen vertrauende Menge der Unerfahrenen um ihr natürliches Fühlen bringt.

An interessanten und belehrenden Angaben enthält das Buch eine große Fülle, und sie zeigt, welch äußerst kenntnisreicher Musiker der Verfasser ist. Doch uns allen tut nicht so sehr Fülle der Erfahrung not, als Einheit des künstlerischen Denkens und Fühlens. Einheit des künstlerischen Fühlens kennzeichnete alle Meisterepochen, wo jeder Musiker von einem Strom trefflicher Traditionen und handwerklicher Routine getragen wurde. Heute ist das alles dahin. Bei den Konservativen ein Rest von den Grundmauern des alten Palastes, bei den Fortschrittlern ein abenteuerliches Experimentieren mit den unmöglichen Ausgeburten ihrer verwirrten Phantasie. Aufs Gefühl allein gibt es heute leider keine Berufung mehr. Auf diese Basis alles künstlerischen Tuns kommen wir erst wieder durch das Fegefeuer des künstlerischen Denkens hindurch, und strenger begrifflicher Rechen-

schaftsablegung, und für diese wäre wohl eine Formenlehre ein geeigneter Ort. An dieser, für eine moderne, d. h. in die Zukunft weisende, erfreulichere, kommende Musikkultur mit vorbereitende Formenlehre unbedingt nötigen systematisch-begrifflichen Durchdringung des musikalischen Erlebnisses läßt es auch dieses Werk noch fehlen. Daß es aber Ansätze dazu zeigt, sei wohl bemerkt, denn schon das bedeutet viel, gegenüber der Ebene, auf der sich unsere Schulformlehren bewegen.

Sowie man über dieses Niveau hinausstrebt, wie es Leichtentritt tut, kommt man aber in die Lage zu bekennen, daß eben für einen umfassenderen und vertiefteren Aufbau des Systems, trotz der psychologisch-theoretischen Vorarbeiten Riemanns und trotz unserer sehr erweiterten historischen Kenntnisse, noch durchaus die Grundlagen fehlen. Alles, was eine zusammenfassende Formenlehre kurz und klar sagen soll, ist noch nicht allgemeingültig durchdacht, wenn man es und sich streng prüft, und größte Zurückhaltung wäre die größte Tugend eines solchen Lehrers, bei der freilich wieder die Schüler nicht das finden, wonach sie dürsten. Auch Leichtentritts Absichten gehen weit über das hinaus, was heute gegeben werden kann. Das ist ein Lob und ein Tadel für den Verfasser, — es wäre ein Lob allein, wenn er diesen leider notwendigen Abstand zwischen Wollen und Können mehr betonte. Aber seine Ausführungen geben sich selbstsicher, wo sie doch nur ungefähre Annahmen und Verallgemeinerungen sind, und nur durch geschickte und kluge psychologische Parallelen schmackhafter und einleuchtender erscheinen, als in den älteren primitiveren musikalischen Kochbüchern.

Man wird es dem Verfasser dennoch danken müssen, daß er mutig vortastet, und er wird es als ein wahrhaft um sein Thema bemühter Kopf nicht als unfreundliche Nörgelei betrachten, wenn ich ihm sage, daß ich hinter sehr viele seiner Angaben, auch wo sie mit dem Anspruch selbstverständlicher Schulweisheit auftreten, ein Fragezeichen setze. Er weiß und bemerkt es ja selber, wie fehl unsere bekanntesten Musikforscher in Fragen der Analyse gingen, und wird nicht ungehalten sein, wenn ich auch ihn dem Kreis dieser Trefflichen beischließe, die irrten, weil sie sich mehr als die Trägen bemühten und in die Wildnis wagten. Ich möchte nicht im Allgemeinen enden und führe deshalb ein Beispiel an:

S. 171 nennt der Verfasser den ersten Satz der Sonate op. 109 von Beethoven „eine sehr ausgedehnte Einleitung, die als Satz für sich gelten könnte, wenn sie nicht mit dem folgenden Prestissimo, das strenge Sonatenform aufweist, untrennbar verbunden wäre". Er führt diesen Fall als ein Beispiel einer Abweichung vom normalen Bau an. Doch was ist normal in der musikalischen Formkunst, d. h. wie lautet das allen Formen letzten Endes zugrunde liegende, und das all die scheinbar unübersehbare Fülle der Formen, d. h. Einzelfälle klärende Formgesetz, wie lautet der einheitliche oberste kategorische Imperativ des künstlerischen Formwillens, den es so sicher gibt, als die Einheit des Fühlens, gleich der des Denkens und Wollens uns eine letzte Gewißheit ist. Bezeichnet man ihn als den Willen zum künstlerischen Organismus (welchen Willen man überall, im tonräumlichen wie im rhythmischen Felde wirksam zeigen muß), oder in seiner besonderen Richtung auf die Formung sogenannter Formschemata im Großen hin, als den Willen zum musikalischen Zentralbau, so wird man erkennen, daß der Einleitungssatz aus dem erwähnten op. 109 keineswegs vom „Normalen" abweicht, sondern eine ebenso schlichte wie freilich auch originelle, wohl von keinem Künstler nach Beethoven bisher begrifflich erkannte, geschweige denn nachgebildete Abwandlung des zentralen Formschemas mit einem Thema ist. Mit dem folgenden Prestissimo hat dieser Anfangssatz keine engeren Beziehungen, als wie sie überall zwischen den Sätzen einer Sonate bestehen. Er ist ein völlig in sich geschlossener Organismus.

Hermann Wetzel.

Linden, Ilse. Fanny Elßler. Die Tänzerin des Biedermeier. Nach Briefen u. zeitgenöss. Berichten zusammengest. (Die fünfzig Bücher. Bd. 30.) 16°, 119 S. Berlin 1921, Ullstein. 4 *M*.

Matthay, Tobia. La rotazione dell'avambraccio. — Versione dall'inglese di Marcello Capra. Turin 1921, STEN.

Matthay, Tobia. I primi passi al pianoforte. Versione Marcello Capra. Turin 1921, STEN.

Matthay, Tobia. La prime musiche del pianista per l'applicazione dei principii esposti nell'opera „I primi passi" con musica composta da Felice Swinstead. — Versione Marcello Capra. Turin 1921, STEN.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Singtänze. 10., unveränd. Aufl. kl.-8°, VIII 63 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 2 *M*.

Meyer, Wilhelm. Mozart. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 67.) 8°, 96 S. Mit 43 Abb. u. 1 farb. Umschl.-Bild. Bielefeld 1921, Velhagen & Klasing. 6 *M*.

Moser, Hans Joachim. Deutschlands Tonkunst in alter und neuer Kriegszeit. S.-A. aus den „Preuß. Jahrbüchern", hrsg. von W. Schotte, Bd. 184 (Juniheft), S. 353—373. Berlin 1921, G. Stilke.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neubearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt v. Eugen Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 5. Aufl. gr. 8°, 791 S. Mit 274 Textabb., 30 Kunst- u. 32 Notenbeilagen. Stuttgart 1921, Union. 80 *M*.

Noë, Oskar, und Hans Joachim **Moser**. Technik d. deutschen Gesangskunst. 2., durchgeseh. u. verb. Aufl. Sammlung Göschen Nr. 576. kl. 8°, 156 S. Berlin 1921, Vereinigung wiss. Verleger W. de Gruyter & Co. 2.10 *M*.

Nohl, Walther. Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkbuch zu seinem 150. Geburtstag. Stuttgart, Grüninger Nachf. Klett.

Wissenschaftlichen Wert nimmt das vorliegende Büchlein nicht in Anspruch: es gibt eine geschickte, glatt und unterhaltend geschriebene Darstellung von Beethoven als Klavierspieler, Komponist, Lehrer und Dirigent und schließt mit einer Schilderung des letzten großen Konzerts vom 7. Mai 1824, die auf alle Einzelheiten der Vorbereitung und Ausführung in epischer Breite eingeht. Die vorhandenen Quellen sind in großer Vollständigkeit ausgenutzt, auch diese und jene Anekdote von zweifelhafter Echtheit aufgenommen, der Abdruck der Texte leider nicht überall ganz sauber. Für eine etwaige zweite Auflage notiere ich folgende der Verbesserung bedürftige Stellen. S. 6: den Beinamen Phäaken hat den Wienern Schiller gegeben; von einer Bewerbung Beethovens um die Kasseler Kapellmeisterstelle ist nichts bekannt. S. 16: der Klaviervirtuos, mit dem Beethoven in Konkurrenz trat, hieß Sterkel, nicht Steckel. S. 52: Atterboms Wiener Aufenthalt ist falsch datiert (S. 91 steht das richtige). S. 69: die Frage nach den Wirkungen von Beethovens Taubheit auf seine Kompositionen könnte vertieft werden: sicher sind darunter die gesangs- und violinwidrigen Stellen späterer Werke und die engen Baßakkordlagen der Klaviersonaten zu zählen. S. 71: das Horazzitat enthält einen Fehler, den die Quelle (Wegeler) nicht verschuldet hat. S. 73: für Dorothea Ertmann hätte Mendelssohns Bericht (Briefe 1, 209) nicht übergangen werden sollen. Druckfehler in Opuszahlen finden sich S. 64, 66, 69, 83; auch das italienische Zitat S. 95 ist arg verdruckt. Albert Leitzmann.

Pannain, Guido. Le origini e lo sviluppo dell' arte pianistica in Italia dal 1500 al 1730 circa. 8°, VIII u. 168 S. Napoli, Casa editrice musicale R. Izzo. 8.50 L.

Ein vollwertiges Gegenstück zu den vorbildlichen Studien Ch. van den **Borrens** über die Anfänge der englischen und der niederländischen Klaviermusik hatte die italienische Forschung bisher nicht aufzuweisen. Dem entsprach durchaus der Charakter der in Italien erschienenen Gesamtdarstellungen der Geschichte der Klaviermusik. So war L. A. **Villanis'** Werk (L'arte del Clavicembalo, Torino 1901 und L'arte del pianoforte in Italia, ebda. 1907) Quellenstudien auf dem Gebiete der italienischen Klaviermusik aus dem Wege gegangen, wenngleich F. **Torrefrancas** Kritik (Riv. mus. it. XXV, 1918, S. 420) den in mancher Beziehung sonst brauchbaren ersten Band zu hart trifft. P. **Boccaccini** (L'arte di suonare il pianoforte, Rom 1913) konnte und wollte im historischen Kapitel seines Buches nicht mehr als eine dürftige Übersicht bieten. Auf die seit 1910 einsetzenden Einzelstudien **Torrefrancas** zur Erhellung der italienischen Klaviermusik des 18. Jahrhunderts mußte mehr und mehr der von ihm der deutschen Forschung gemachte Vorwurf des Nazionalismo von selbst zurückfallen.

Umso erfreulicher hebt sich von solchem Hintergrund eines von Anfang an überspannten und bis heute noch nicht erlahmten Chauvinismus das sachliche, besonnene, auf gründlichen Materialstudien aufbauende Buch von P. ab. Der gute Geist von L. **Torchis** musikalischer Geschichtsschreibung waltet über diesem Werk. P. scheut sich nicht, es auszusprechen, daß Frescobaldis wahre Nachfolger in Deutschland zu suchen sind: „... noi non abbiamo avuto, purtroppo, un Bach italiano" (S. 136). Tief verpflichtet ist Verf. natürlich **Seifferts**

Standwerk zur Geschichte der älteren Klaviermusik. Gelegentliche Kritik an dessen Darstellung (z. B. S. 5 ff.: Prätorius' und Scorpiones Definitionen des Ricercarbegriffs, S. 122: Wertschätzung M. A. Rossis, S. 148 ff.: vermeintliche Unechtheit der Klaviermusik Al. Scarlattis) bleibt, das muß gegenüber Torrefrancas Methode ausgesprochen werden, durchweg takt- und maßvoll. Neue Persönlichkeiten aus der italienischen Klaviermusik bis etwa 1730, die Seiffert, aber auch der Italiener Villanis noch nicht behandelt hatten, werden, teilweise an Torchis Studien und Publikationen anknüpfend, von P. gewürdigt: Bernardo Storace (Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo etc. 1664), mit M. A. Rossi die wichtigste Übergangserscheinung von Frescobaldi zu Pasquini, Floriano Aresti (gest. um 1719), falls dessen von Torchi veröffentlichte Stücke nicht doch Giulio Cesare A. zuzuschreiben sind, und Giuseppe Bencini. Von den zeitlichen Grenzen seiner Darstellung gibt Verf. selbst zu „che essi sono convenzionali e che stanno ad indicare un inizio e un termine largamente approssimativi" (S. VIII). Durante und Dom. Scarlatti sind einer Fortsetzung des Werkes vorbehalten. Hoffentlich findet dann dort italienischerseits die höchst anziehende Persönlichkeit des Cavaliere Azzolino Bernardino Della Ciaja di Siena einen gebührenden Platz, nachdem sie uns neuerdings durch Sandbergers treffliche Studie „Zur älteren italienischen Klaviermusik" (Ges. Aufs. S. 169 ff.) so nahe gebracht worden ist.

P.'s besonderes Bestreben gilt der Milieuschilderung, der Schaffung eines kulturellen Hintergrundes für die von ihm behandelten musikalischen Erscheinungen, gelegentlich mit einer wenigstens angedeuteten „wechselseitigen Erhellung der Künste". So wird das mit aller Ausführlichkeit gezeichnete Bild Frescobaldis, anknüpfend an einen Gedanken Seifferts, in die italienische Renaissancekultur eingestellt.

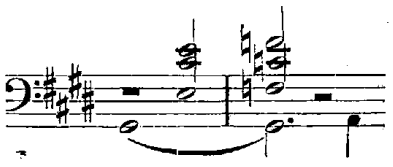
Zu den einzelnen Klavierkomponisten wird der gesamte gedruckte und ungedruckte Bestand der überlieferten Werke aufgeführt, durchweg sorgfältig und zuverlässig. Das S. 72 genannte Werk von Schlecht muß natürlich heißen: Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1871. Das S. 162, Anm. 1 angeführte Zitat aus Seiffert steht dort S. 410, nicht 460.

Willi Kahl.

Pasch, Oskar. Kontrapunktslehre. (Selbst-Unterrichtsbriefe Methode Rustin. Brief 1.) 4°, 32 S. 5. Aufl. Potsdam u. Leipzig [1921], Bonneß & Hachfeld. 3.60 *M*.

Prüfer, Arthur. Musik als tönende Faust-Idee. gr. 8°, 68 S. Leipzig o. J. [1920], Steingräber-Verlag.

Den Titel der kleinen, aus Vorlesungen hervorgegangenen Schrift hat Prüfer in Anlehnung an Curt Meys ästhetische Prolegomena „Die Musik als tönende Weltidee" gebildet. In der Hauptsache handelt es sich um kunstkritische Analysen einiger instrumentaler Meisterwerke, die mit dem Faststoff in Zusammenhang stehen: voran der „Neunten" von Beethoven unter Heranziehung des Wagnerschen „Programms", das heute indessen doch wohl schon etwas mehr bekannt ist, als Prüfer anzunehmen scheint, dann der Faustouvertüre von Wagner, der Faustsinfonie von Liszt und der sinfonischen Dichtungen „Nächtlicher Zug" und „Mephistowalzer" des gleichen Meisters. Ohne besondere neue Gedanken zu bringen mutet die Darstellung Prüfers durch die warme künstlerische Liebe an, die aus ihr spricht. Zu kritischen Bemerkungen geben einige Fußnoten Anlaß. Der Satz auf S. 10: „Das gleiche Faustwort (‚Entbehren sollst du, sollst entbehren') setzt auch der junge neunzehnjährige Hugo Wolf 1907 seinem dmoll-Streichquartett als Leitwort voran" ist in dieser Fassung natürlich ein Versehen, denn Hugo Wolfs Streichquartett ist ums Jahr 1880 entstanden und dann lediglich posthum herausgegeben worden. In diesem Zusammenhang hätte übrigens wohl darauf hingewiesen werden können, daß ähnliche Faustzitate als Motto von Instrumentalwerken schon bei den Romantikern der Schumannzeit üblich waren[1], weshalb denn auch Wagners faustische Deutung der „Neunten" sowie eigene Faustouvertüre ganz aus dem Geistesleben dieses Kreises erwachsen scheint. Nicht völlig sicher schreitet Prüfer, wenn er einigemale technische Deutungen Lisztscher Modulationen zu geben sucht. Der Fdur-Dreiklang neben dem cis moll-Dreiklang im Beispiel auf S. 45:



[1] Vgl. Schumanns Kritik über die Streichquartette von H. Hirschbach (Kreisigs Ausgabe der Schriften II, S. 73 ff.).

ist als neapolitanischer Sextakkord zu verstehen; man hört die Stelle in Edur und es folgt auf die dritte Stufe (Tonikaparallele) der neapolitanische Sextakkord als Vertreter der Moll-Subdominante mit vorgehaltenem und erst nachträglich aufgelöstem Baß a. Ähnliche neapolitanische Sextakkordwirkung scheint bei dem Beispiel auf S. 51/52 im Spiele zu sein, doch läßt sich das außerhalb des Gesamtzusammenhangs der Partitur, die mir im Augenblick nicht zur Verfügung steht, nicht sicher beurteilen. Bedenklich jedenfalls erscheint des Autors beigefügte Bemerkung: „Wer überhaupt dem unmittelbaren Reiz dieser Modulation gegenüber nach einer schulgerechten Erklärung fragen kann, dem möchten wir raten, sich lieber mit einem solchen Werk nicht zu befassen". Ein alter begeisterter und hochverdienter Wagnerianer wie Prüfer sollte am wenigsten solche Worte in den Mund nehmen. Der Streit um die Ars nova Wagners wäre zum mindesten in den Reihen der Zunft rascher erledigt worden, wenn die Leges Tabulaturae besser in Ordnung gewesen wären. Und der Wirrwarr in der modernen Musik wäre geringer, wenn wir schon eine richtige moderne Kunstlehre hätten. Ohne Meisterregeln keine Entwicklung der Kunst. Die wahrhaften Meisterregeln werden aber hinwiederum nur der lebendigen Kunst selbst abgelauscht, nach dem Faustwort aus höchstem Munde:

„Was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken!"

Eugen Schmitz.

Raeli, V. Da V. Ugolini ad O. Benevoli nella cappella della basilica liberiana (1603—1646). 16°. Rom 1921, Tip. Artigianelli. 5 L.

Raeli, V. Nel secolo di Giovanni Pierluigi Palestrina alla cappella della basilica liberiana. 16°. Rom 1921, Tip. Artigianelli. 5 L.

Reiß, Józef. Beethoven (polnisch). kl. 8°, VIII u. 160 S. Warschau 1920, Nakład Gebethnera i Wolffa.

Reuter, Fritz. Stephan Krehl. (Leipziger Künstler Nr. 3.) 8°, 8 S. m. 1 Bildnis. Leipzig-Lindenau 1921, P. Beutel. 2 *M*.

Riemann, Hugo. Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts. 4.—6. Aufl. gr. 8°, XV, 272 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte i. Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen ... zur Veranschaulichung d. Entwicklung d. Musik im 13.—18. Jahrh. Mit Erl. von Arnold Schering. 2. Aufl. 4°, VIII, 16, 334 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 40 *M*.

Sachs, Curt. Die Musikinstrumente des alten Ägyptens. (Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen a. d. ägyptischen Sammlung. Bd. 3.) 2°, 92 S. m. 121 Abb. im Text u. 11 Lichtdruck-Taf. Berlin 1921, K. Curtius. 360 *M*.

Schenker, Heinrich. Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht ... 1. Heft. [Inhalt: Von der Sendung des deutschen Genies — Die Urlinie (Eine Vorbemerkung) — Beethoven: V. Sinfonie — J. S. Bach: Präludium es moll aus dem Wohltemperierten Klavier Band I — Schubert: Ihr Bild — Vermischtes.] 55 S. mit Notenbeisp. und 1 Tafel. „Tonwille" Flugblätterverlag (Auslief.: Leipzig, Karlstraße 10, Fr. Hofmeister). 10 *M*.

Schmid, Otto. Die Kirchenmusik in der katholischen (Hof-)Kirche zu Dresden. Ihre Geschichte und ihre kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung. (S.-A. aus: Mitteil. des Vereins f. Gesch. Dresdens, 29. Heft.) 8°, 33 S. Dresden 1921, H. Heublers Verlag.

[Eine dankenswerte Studie, die lebendig und zuverlässig die äußere Geschichte des Instituts von seinen Anfängen um 1700 bis auf die Gegenwart kurz zusammenfaßt, die einzelnen Meister würdigt und auf ihre hervorragendsten Werke hinweist; in ihrer ruhigen Sachlichkeit die beste Werbeschrift für das gefährdete ehrwürdige Institut.]

Scholz, Hans. Harmonielehre. Bd. 703/4 der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Leipzig u. Berlin 1920, B. G. Teubner.

Wenn Arnold Schönberg die Musiklehre zu den explikativen Wissenschaften zählt, ihr einen normativen Charakter abspricht, so wird man ihm beistimmen, ihr aber mit ihm den Vorwurf nicht ersparen können, daß sie, als wir zu lernen begannen, d. h. im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts, in ihrer Gebundenheit an die praktisch längst abgeblühte Generalbaßlehre, das Ziel, Erklärerin auch des zeitge-

nössischen Musikwollens zu sein, völlig aus dem Auge verloren hatte. Seit Hugo Riemann die Forschungsergebnisse einer mit Unterbrechungen vorschreitenden spekulativen Theorie zusammenfaßte, die Dissonanz auf eine konsonante Grundform mit der Bedeutung einer harmonischen Funktion zurückzuführen lehrte, ist eine Besserung in dem Verhältnis der Theorie zur Praxis festzustellen. Männer wie Schreyer, Louis, Vögely u. a. bauten Riemanns System mit eigenem Sinne weiter, und nun hat sich zu den als Bestandteilen von Sammlungen mit philosophischem Geist und Selbständigkeit unternommenen Arbeiten von Eugen Schmitz (Kösel) und August Halm (Göschen) Hans Scholz gesellt, auch er auf Riemannscher Grundlage fußend. Methodisch und in Einzelheiten, z. B. einer einleuchtend einfachen Bezifferung, folgt er wohl den Spuren seines Lehrers Iwan Knorr. Ein Vergleich der drei unter dem gleichen Titel „Harmonielehre" erschienenen Bändchen zeigt eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der im Ganzen in der gleichen Richtung verlaufenden, in ihrer Länge von äußeren Rücksichten bestimmten Wege: am reichsten an Um- und Ausblicken ist der, den Eugen Schmitz geht; ein Führer zu tieferen Einblicken ist August Halm; Hans Scholz betritt den Weg, das Auge auf das Ziel gerichtet — er ist der praktischste der drei. Möchte Schmitz die Grenzen des Gebietes erweitern, Halm seine Erkenntnis vertiefen, Scholz schreitet unbeirrbar hindurch — er ist als Lehrer der erfahrenste der drei. (Die Erklärung z. B. des scheinkonsonanten Quartsextakkords ist ein pädagogisches Meisterstück.) Verwunderlich ist mir das Anziehen der Zügel erschienen in dem Augenblick, da ein freieres Gelände zu flotterer Gangart und lang ersehnter Entfaltung der Phantasie lockt: bei der „Lehre" von der Modulation, die zu einem System mit Übungen und sogar Tabellen ausgebaut ist. Alles in allem kann sich aber Scholz in seiner Eigenart durchaus neben Halm und Schmitz behaupten: die Harmonielehre zur Erklärerin auch des zeitgenössischen Musikwollens zu machen, ist das Ziel, das sie, jeder auf seine Weise, zu erreichen trachten.

Th. W. Werner.

Sedaine, Michel Jean. Der Deserteur. Eine Operette in 3 Aufzügen a. d. Französischen. Mit 12 farbigen Handzeichnungen von Daniel Chodowiecki. Mannheim bei C. F. Schwan, Churfürstl. Hofbuchhändler 1771, kl.-8°, 118 S. u. 12 Tafeln. — Potsdam 1921, G. Kiepenheuer. 220 *M*.

Seidl, Arthur. Hans Pfitzner. (Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Begründet von Richard Strauß, fortgesetzt von Arthur Seidl. 45. u. 46. Bd.) kl. 8°, IV u. 132 S. Mit 9 Vollbildern u. 2 Handschriftennachbildungen. Leipzig 1921, C. F. W. Siegel. 6 *M*.

Sievers, Eduard. H. Lietzmann u. die Schallanalyse. Eine Kritik und eine Selbstkritik. (Das Neue Testament schallanalytisch untersucht. Stück 2.) gr. 8°, 48 S. Leipzig 1921, J. C. Hinrichs. 9 *M*.

Specht, Richard. Richard Strauß und sein Werk. Zweiter Band: Der Vokalkomponist — Der Dramatiker. Lex.-8°, 389 S., nebst 50 S. Thementafeln, Porträts u. Faksimiles. Wien, C. P. Tal & Co. 65 *M*.

Specht, Richard. Julius Bittner. Eine Studie. (Zeitgenössische Komponisten. Hrsg. von H. W. v. Waltershausen. Bd. 10.) 8°, 139 S. 1 Taf. München 1921, Drei Masken-Verlag. 14 *M*.

Springer, Hermann. Neue Materialien zur italienischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts. S.-A. aus: Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek (Festschrift für A. v. Harnack). 4°, 8 S. Berlin 1921.

(Es handelt sich teils um altes Bühnenmaterial aus Hamburger Theaterarchiven von Georg Pölchau gerettet, teils um Werke aus dem Nachlaß Meyerbeers und andere Manuskripte, die Hermann Springer identifiziert und zu reizvollen Streiflichtern auf die Geschichte der opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts benutzt.)

Stein, Fritz. Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhts. Buch 1. (Neues Archiv f. d. Gesch. d. Stadt Heidelberg u. d. rhein. Pfalz. Bd. 11, H. 1.) gr. 8°, 80 S. Heidelberg 1921, G. Koester, 2 *M*.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. Hrsg. von Paul Schwers. 21.—22. verm. Aufl. kl.-8°, X, 496 S. Stuttgart 1921, Muthsche Verlh. 22 *M*.

Unger, Max. Ludwig van Beethoven und seine Verleger S. A. Steiner und Tobias Has-

linger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel, mit vielen ungedruckten Briefen und andern Schriftstücken. Eine Erinnerungsgabe zum 150. Geburtstag des Meisters; im Auftrag der Inhaber der jetzt vereinigten Verlagshandlungen bearbeitet. Berlin und Wien 1921, Schlesinger, Lienau, Haslinger.

Die vorliegende dankenswerte Jubiläumsveröffentlichung bringt Beethovens Briefwechsel mit Steiner-Haslinger und Schlesinger, so vollständig, wie derselbe nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse zusammengestellt werden konnte. Voran gehen den Textabdrucken der 125 Briefe zwei Skizzen, die die Entwicklung der Beziehungen des Meisters zu den beiden Verlagshäusern darstellen. Der Gedanke des Werkchens ging von den jetzt vereinigten Firmen aus, die mit der Bearbeitung eine Kraft betrauten, die durch eine stattliche Zahl von Studien zu Beethovens Leben bestens vorbereitet und längst vorteilhaft bekannt war. Für die beiden einleitenden Skizzen konnten unbekannte Materialien benutzt werden: für die erste eine ausführliche Niederschrift Haslingers über die Geschichte seines Verlags und seine eigne Entwicklung, für die zweite Erinnerungen des bekannten Ästhetikers und Beethovenbiographen Marx. Vom Bestand der Briefe selbst waren 28 Nummern bisher ungedruckt: 21 an Steiner und Haslinger, 5 an Schlesinger, 2 von Schlesinger. Daß bei Beethovens schwer leserlicher Handschrift fast nie zwei Abdrücke des gleichen Briefes bis in alle einzelnen Kleinigkeiten übereinstimmen, ist eine längst bekannte Tatsache: auch bei einer Vergleichung der Texte Ungers mit früheren Drucken kann man eine ganze Reihe kleiner Abweichungen feststellen; ich gehe auf diese nicht näher ein, da mir nirgends die Originalhandschrift vorgelegen hat, die doch allein eine sichere Entscheidung nach der einen oder andern Seite an die Hand geben könnte. Sollte aber nicht in Nr. 84 „Stubenmenscher" statt „Stubenmenschen" zu lesen sein, entsprechend dem allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit (vgl. Grimms Deutsches Wörterbuch 6, 2035)? Vereinzelt hat Unger einmal pedantisch ergänzt: „vor der schon verdient und anerkannten Strafe" (Nr. 7) mit Flexion nur des zweiten Gliedes der durch „und" verbundenen Gruppe ist ganz richtig und brauchte nicht geändert zu werden (vgl. z. B. aus Goethes Faust: „an Tier und Vögeln", „von Sonn und Welten", „fremd und fremder Stoff", „Bub und Mädchen" usw.). [Erzpedantisch korrigiert freilich auch Altmann den Stil von Brahms in den kürzlich herausgekommenen Briefen an die Verleger, wenn er ihm das aus Bescheidenheit weggelassene „ich" („in aller Kürze melde, daß ich") einsetzt oder den Hamburgianismus „ich erinnere" schriftsprachlich verbessert oder das norddeutsch weithin übliche „das braucht nicht gemacht werden" durch Einsetzung von „zu" schematisiert: hier wäre überall mehr Respekt und Zurückhaltung am Platze gewesen.] Ungers Anmerkungen sind knapp und klar und orientieren überall ausreichend über das der Einzelerklärung Bedürftige. Ich trage nur ein paar Kleinigkeiten nach: in Nr. 28 lag Beethoven wohl eine prägnante Stelle aus Schillers Wallenstein (Piccolomini, Vers 699 „Man spreche ... von einer zweiten — zweiten — schimpflichern Absetzung") im Sinne (ich möchte überhaupt den ganzen militärischen Namenscherz zwischen Beethoven und den Paternostergäßlern auf die Atmosphäre einer Wallenstein-Lektüre zurückführen); daß in Nr. 75 Zacharias Werner gemeint ist, konnte wohl ohne Fragezeichen behauptet werden; in Nr. 89 wird die bekannte Arie des Tamino aus Mozarts Zauberflöte zitiert.

Albert Leitzmann.

Valentin, Caroline. Theater und Musik am Fürstlich Leiningischen Hof. Dürkheim 1780—1792. Amorbach 1803—1814. (Neujahrsblätter. Hrsg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte. XV.) 8°, 170 S. m. Bildn., Faks. u. Musikbeil. Würzburg 1921, Kabitzsch & Mönnich. 12.50 *M*.

Volbach, Fritz. Das moderne Orchester. I. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. 2. Aufl. m. 56 Abb. (Aus Natur und Geisteswelt, 714. Bd.) kl.-8°, 120 S. Leipzig 1921, B. G. Teubner. 6.80 *M*.

Wagner, Peter. Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. (Einführung in die gregorianischen Melodien. Teil 3.) gr. 8°, XI, 540 S. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 70 *M*.

Wagner, Peter. Universität u. Musikwissenschaft. Rede, geh. am 15. Nov. 1920 zur feierlichen Eröffnung des Studienjahres von Dr. Peter Wagner, Rektor der Universität. 8°, 54 S. [Freiburg (Schweiz) u.] Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3 *M*.

Die Rede, die Peter Wagner, der erste „musikwissenschaftliche Rektor" an seiner schweizerischen Universität zur Eröffnung des Studienjahres 1920/21 gehalten hat, faßt das Wesen, die Notwendigkeit und die Aufgabe der Musikwissenschaft in schönen und richtigen Worten zusammen. Ihr umfänglichster und reichster Abschnitt[1] ist der Nachweis des geschichtlichen Rechts der Musikwissenschaft auf ihren Platz in der Universität. Kaum wird man sonst irgendwo alle Daten bei aller Gedrängtheit so sorgfältig gesammelt beieinander finden; — wie der akademische Musikunterricht an den Universitäten des Mittelalters sich ausbreitet, wie der Humanismus ihn seinem Charakter nach verändert, wie er am Ende des 16. Jahrhunderts, da der wissenschaftliche Betrieb der Disziplin unfruchtbar geworden war, aus den Hörsälen verschwindet, und an die Stelle des Gelehrten der Universitäts-Musikdirektor tritt, der nurmehr praktische Musik lehrt. Die Lücke von dieser Zeit bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, da — beide von Zelter heftig befehdet — Breidenstein in Bonn (1823) und A. B. Marx in Berlin (1830) die Lehrkanzel besteigen, ist durch eine Darstellung des Musikwesens im akademischen Leben, bei Promotionen, Schulkomödien, in den protestantischen Konvikten ausgefüllt. Von hohem Interesse ist die Zitierung der Anregung des bayrischen Schulrektors J. M. Schmid vom Jahre 1754, der zum ersten Male den wissenschaftlichen Charakter des akademischen Lehramts postuliert hat. Mit warmen Worten gedenkt Wagner des Anteils der Tätigkeit der deutschen Musikforschung innerhalb des internationalen Forschungsbetriebs; sehr lehrreich ist besonders seine Charakterisierung der Eigenart der musikwissenschaftlichen Fakultät an der von ihm selbst vertretenen Universität, wie denn die ganze Rede eine Reihe fesselnder persönlicher Bemerkungen enthält.

A. E.

Weingartner, Felix. Eine Künstlerfahrt nach Südamerika. Tagebuch einer Reise nach Argentinien und Brasilien. 8°, 144 S. Wien 1921, H. Heller & Cie. 12 *M*.

Wolf, Hugo. Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort Rosa Mayreders, hrsg. von Heinrich Werner. 8°, 112 S. Wien 1921, Rikola-Verlag. 20 *M*.

Wolf, Johannes. Neue Quellen zur mittelalterlichen Musikgeschichte. (In: Fünfzehn Jahre Kgl. und Staatsbibliothek ... Adolf Harnack überreicht ... S. 218—226.)

Wöß, Josef V. Die Modulation. Ein Lehrbuch. gr. 8°, VIII u. 468 S. Wien 1921, Universal-Edition A.-G. 11 *M*.

Neuausgaben alter Musikwerke

Albert, Heinrich. Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren (1780—1820). Neuausg. von Meisterwerken der klass. Gitarrezeit. Leipzig, Zimmermann.

Nr. 1. Diabelli, A. Op. 68. Sonatine A dur f. Gitarre u. Hammerklavier. 2 *M*.

Nr. 2. Carulli, F. Op. 21, Nr. 1. Sonate A dur f. Gitarre u. Hammerklavier. 2 *M*.

Nr. 3. Carulli, Ferd. Op. 21. Nr. 2. Sonate D dur für Gitarre u. Hammerklavier. 2 *M*.

Nr. 4. Gragnani, Filippo. Op. 8, Nr. 1. Sonate D dur f. V. u. Gitarre. 2 *M*.

Nr. 5, 6. Gragnani, F. Op. 8, Nr. 2 u. 3. Zweite u. dritte Sonate C dur u. a moll f. V. u. Gitarre. Je 2 *M*.

Nr. 7. Giuliani, Mauro. Op. 25. Sonate f. V. u. Gitarre. 2 *M*.

Nr. 8. Molino. Op. 45. Trio D dur f. Fl., Vla. u. Gitarre. 2 *M*.

Nr. 9. Kreutzer, J. Trio A dur f. Flöte, Klar u. Gitarre. 3 *M*.

Nr. 10. Call, Leonh. v. Op. 134. Trio C dur f. V. od. Fl., Vla. u. Gitarre. 2.50 *M*.

Nr. 11. Matijegka, W. Op. 26. Serenade f. Fl., Vla. u. Gitarre. 4 *M*.

Nr. 12. Call, L. de. Op. 26. Leichtes Trio f. 3 Gitarren. 2 *M*.

[1] Er ist inzwischen in erweiterter Form im „Archiv für Musikwissenschaft" III, 1 erschienen.

Nr. 13. Gragnani, F. Op. 12. Trio f. 3 Gitarren. 2 *M*.

Nr. 14. Giuliani, Mauro. Op. 71. Trio f. 3 Gitarren. 3 *M*.

Bach, Joh. Christian. Sonate Gdur f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. Hrsg. von Heinrich Schwartz. Leipzig, Steingräber. 1.60 *M*.

Bach, Johann Nicolaus. Der jenaische Wein- u. Bierrufer. Komisches Singspiel. Für d. Aufführung bearb. v. Fritz Stein. Part. (Die Kunst des Bachschen Geschlechts, hrsg. von Alexander Fareanu. Bd. 3.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 15 *M*.

Bach, Joh. Seb. Kompositionen f. d. Laute. 1. vollst. u. krit. durchges. Ausgabe. Nach altem Quellenmaterial für die heutige Laute übertr. u. hrsg. v. Hans Dagob. Bruger. (Denkmäler alter Lautenkunst. Bd. 1.) 4°, 47 S. Wolfenbüttel 1921, J. Zwißler. 30 *M*.

Bach, J. S. Arien aus Kantaten m. Pfte., ausgewählt von Karl Straube, hrsg. von Max Schneider. Leipzig (1920), Edit. Peters.

15 Arien f. 1 Tenorst. 2.50 *M*.

15 Arien f. 1 Baßst. 2.50 *M*.

Bach, J. S. Kantaten. Ausg. d. Neuen Bach-Ges. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Nr. 166. „Wo gehest du hin?" Cembalost. u. Orgelst. bearb. v. M. Seiffert. 3 *M* u. 1.50 *M*.

Bach, J. S. Kantate Nr. 67 „Halt im Gedächtnis Jesum Christ", bearb. von Max Seiffert. Cembalost. 3 *M*, Orgelst. 1.50 *M*. (Ausg. d. N. Bachgesellsch.) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S. Klavierwerke. Neue Ausg. von Feruccio Busoni, Egon Petri, Bruno Mugellini. Bd. 13. Italien. Konzert. Partita h moll. Bd. 14. Mehrsätzige Vortragsstücke (Chromat. Fant. u. Fuge. Capriccio über d. Abreise .. Fantasia, Adagio u. Fuge cmoll. Präludium, Fuge u. Allegro Es dur). Bd. 18. Tokkaten, Fantasie u. Fuge amoll. 4, 5 u. 4.50 *M*. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S. Kompositionen f. d. Laute f. d. prakt. Gebrauch hrsg. v. Fritz Jöde. Bd. 1. Wolfenbüttel 1921, Zwißler. 30 *M*.

Bach, J. S. Konzert cmoll f. V. u. Oboe (od. f. 2 V.) mit Pfte. bearb. von Max Seiffert. Leipzig, Ed. Peters. 2 *M*.

Bach, J. S. Notenbüchlein f. Anna Magdalena Bach (1725). Dem Original nachgeb. Für den prakt. Gebrauch hergerichtet . . . v. Rich. Batka. 4. Aufl. München (1920), Callwey. 13.50 *M*.

Bach, J. S. Die Lieder a. d. Notenbuch der Anna Magdalena Bach f. 1 Singst. u. b. c., f. d. prakt. Gebr. hrsg. v. Herm. Roth. Leipzig (1920), Ed. Peters. 1.50 *M*.

Bach, Friedrich. Ausgewählte Werke. Für den prakt. Gebrauch hrsg. von Georg Schünemann. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. Dritte Reihe: Alt-Bückeburger Musik.)

Band I: 2 Motetten für 4st. a cappella-Chor (1921).

Band V: 3 Klaviersonaten Adur, Ddur, Adur und Sonate zu 4 Händen Cdur (1920).

Band VII: Kammermusik: Nr. 1. Trio für Violine, Bratsche und Klavier Gdur; N. 2. Trio f. Flöte, Violine und Klavier Cdur; Nr. 3. Septett f. 2 Hörner, Oboe, Violine, Bratsche, Vcello. und Klavier Cdur (1920).

Es ist eine natürliche Ehrenpflicht des Bückeburger Forschungsinstituts, die Aufgabe der Publikation der Werke von Johann Seb. Bachs zweitjüngstem Sohne, die ja schon durch die Denkmäler deutscher Tonkunst mit der Veröffentlichung zweier Oratorien von 1773, und die gelegentliche Herausgabe einer vierhändigen Sonate durch Riemann in Angriff genommen worden ist, zu Ende zu führen. Dabei ist durchaus zu begrüßen, daß man den Plan einer Gesamt-Ausgabe aufgegeben hat und sich mit der Veröffentlichung von Ausgewählten Werken in einer anspruchsloseren und zeitgemäßeren Form, die sowohl philologische Ansprüche wie den unmittelbaren praktischen Gebrauch befriedigt, begnügt. Gesamtausgaben sind ein Luxus, den wir uns kaum mehr in den großen und zweifellosen Fällen leisten können — müssen wir ihn uns doch noch bei Weber versagen! — und zu diesen Fällen gehört der Bückeburger Bach nicht. Immerhin ist es ein Verdienst, der Musikwissenschaft und dem Liebhaber älterer Musik zu ermöglichen, auch das musikalische Charakterbild Friedrich Bachs zu runden; und obwohl

die vorliegenden Werke schon von Georg Schünemann, ihrem Herausgeber, in einer vortrefflichen Monographie über „Johann Christoph Friedrich Bach" länger oder kürzer besprochen worden sind (Bach-Jahrbuch 1914), seien doch noch ein paar Worte des Hinweises erlaubt.

Friedrich Bach steht, nicht bloß dem Alter nach, irgendwie zwischen seinen beiden größeren Brüdern Philipp Emanuel und Johann Christian, hat aber im Sinne tieferer künstlerischer Blutsverwandtschaft, trotz der Nähe Bückeburgs bei Hamburg, und trotz der Londoner Reise von 1778, mit beiden doch merkwürdig wenig zu tun. Er vertritt einen ganz andern, jedenfalls beschränkteren Typus der „Empfindsamkeit" als Ph. Emanuel, er italianisiert anders als Johann Christian, der kraft seiner stärkeren Persönlichkeit alles Italienische doch sehr bewußt und individuell abwandelt. Schon mit 18 Jahren im Dienst eines Brotherrn, der „die italiänische Musik vorzüglich liebte", schreibt Friedrich Bach im allgemeinen, abgeschliffenen, aus vielen, zurzeit noch nicht ganz leicht nachweisbaren Quellen genährten italienischen Zeitstil, und gerät in späteren Jahren unter den Einfluß Mozarts, ohne doch mit diesem Impuls mehr recht fertig werden zu können. Die stärksten Merkmale dieses Einflusses zeigt unter den drei bisher vorgelegten Werkgruppen die Kammermusik. Das Schlußrondo des G dur-Trios etwa vertritt ganz einen Typ Mozartscher Rondos, ohne daß ein bestimmtes Vorbild genannt werden könnte; auch der Mittelsatz, ein Larghetto in D dur, atmet einigermaßen Mozartschen Geist; ein erkennbarer Mozartscher Zug ist die Art, wie in dem Rondo Capriccioso des Septetts von 1794 sich eine F dur-Episode in der c moll-Region auf der Dominante festläuft, um dem Thema in C dur einen wirkungsvolleren Eintritt zu schaffen. Sonst ist in dieser Kammermusik alles etwas leicht und schematisch, im einfachen Aufbau des Ganzen sowohl, wie in der Durchbildung im Einzelnen, die sich im Allgemeinen mit dem Dialog des Klaviers mit dem monodischen Instrumentenpaar begnügt, und nur im Septett nicht gerade tiefer lebendige, aber konzertantere Formen annimmt. Es ist sehr anmutige und liebenswürdige Unterhaltungsmusik.

Sehr viel fesselnder sind die Klaviersonaten Friedrich Bachs. Nicht so sehr die vierhändige in C dur von 1791, in der ein ziemlich äußerliches Alternieren zwischen den beiden Händepaaren gepflegt wird, und der Geist nicht ausreicht, um den breiter geratenen Rahmen über das Schema hinaus mit echter Erfindung zu erfüllen; gleich das Thematische ist um einige Grade zu ärmlich. Aber gleich die erste zweihändige A dur-Sonate zeigt in der einfachen und zierlichen Gliederung ein reines und starkes Gefühl für die Funktion jedes Gliedes; es zeigen sich besondere Feinheiten wie die gesteigerte Kantabilität des Schlußgedankens der Themengruppe, wie die dreistimmige Episode von leicht „kontrapunktischem Gehalt" in der Durchführung, der doch nicht den Stil sprengt, aus dem „Galanten" ins „Gelehrte" fällt, um sich im Zeitsinn auszudrücken. Noch feiner ist der mehr zeichnerisch zweistimmige erste Satz der D dur-Sonate; hier gibt es eine sehr ernsthafte Durchführung mit einem Genieblitz in der Reprise, einer überraschenden Wendung (d moll und g moll) zum zweiten Thema: hier hat Bach einmal die sanfte, idyllische Aneinanderreihung seiner Themenglieder verlassen. Anspruchsvoller, brillanter, aber dabei leerer ist die immer noch als „leicht" bezeichnete A dur-Sonate von 1789, nur besitzt sie ein in der Themenerfindung sehr reizvolles Schlußrondo. Stilistisch stehen die Sonaten in ziemlich weitem Rahmen; die langsamen Sätze sind alle drei von „modernster" „Zärtlichkeit", die in der D dur-Sonate recht empfunden, in der zweiten A dur-Sonate aber ein wenig larmoyant ist; das Rondo der ersten Sonate von 1785 steht noch im „Alternativo"-Geist Couperins, das der zweiten ist noch giguenartig, es leben sogar darin noch einige Corellische Wendungen.

Daß Friedrich Bach auch einigermaßen der Sohn seines Vaters war, beweisen die beiden einzig erhaltenen, beide in Es dur stehenden vierstimmigen Choral-Motetten. Auch hier finden sich Weichheiten und Empfindsamkeiten („Ich lieg und schlafe") anstatt der großartigen Anschaulichkeit, die Johann Sebastian all den Vorstellungen der beiden Texte gegeben hätte; aber im Ganzen ist die Form dieser Motetten so klar und fest, dabei frei und flüssig, der Ausdruck so sicher und kräftig, daß man sie als eine ganz wertvolle Bereicherung der Literatur ansehen muß; der äußerlich glänzenderen „Wachet auf"-Motette möchte ich die persönlichere Sprache redende Begräbnismotette vorziehen. Im übrigen hat Schünemann (a. a. O. S. 113—118) die beiden Werke so liebevoll und erschöpfend gewürdigt, daß ein weiteres Eingehen auf sie sich hier erübrigt. A. E.

Buxtehude, Dietrich. Kantate „Alles was ihr tut mit Worten oder Werken". Stimm. (S. A. T. B.) bezeichnet v. Karl Straube. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 *M*.

Carulli's F., Gitarrenschule, bearbeitet von Josef Zuth. 1. Heft: Vorschule. Wien 1921, Anton Goll. 9 *M*.

Corelli, Arcangelo. Concerto grosso op. VI, 3, emoll. Für den prakt. Gebr. bearb. von A. Schering. Part. Leipzig 1921, Kahnt. 3 *M*.

Couperin, François. 8 Preludes und Allemande aus „L'Art de toucher le Clavecin". Hrsg. v. J. A. Fuller Maitland. London (1920), J. & W. Chester. 3 *M*.

Diabelli, Anton. Op. 103. 7 Präludien f. Gitarre, hrsg. von Georg Meier. Berlin, Simrock. 2 *M*.

Giuliani, Mauro. Op. 71. Drei Sonatinen f. Gitarre. Korrigierte Neuausg. v. Heinr. Albert. Leipzig, Zimmermann. 1.50 *M*.

Händel, G. F. Kammermusik, bearb. v. Max Seiffert. Leipzig (1920), Breitkopf & Härtel.

Kammersonaten. Nr. 2. Op. 1, Nr. 1b, emoll. 4 *M*.

Nr. 20. Sonate Cdur f. Va. da Gamba. 3.50 *M*.

Kammertrios. Nr. 8. Op. 2, Nr. 2. Trio f. 2 V. (Fl. od. Ob.), Vcello. (Fag.) u. Cembalo. 4.50 *M*.

Nr. 9. Trio f. 2 V., Vcello. u. Cembalo. 4.50 *M*.

Nr. 10. Op. 2, Nr. 3. Trio f. 2 V. (Fl. od. Ob.), Vcello. (Fag.) u. Cembalo. 4.50 *M*.

Händel, G. F. Kammersonaten f. Fl. (Ob. od. V.) mit Cembalo ... bearb. von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Nr. 1. Op. I, Nr. 1a. emoll. 4.20 *M*.

Nr. 5. Op. I, Nr. 4. amoll. 4.20 *M*.

Nr. 10. hmoll. 3 *M*.

Händel, G. F. Kammer-Trios f. 2 V. (Fl. od. Oboen), Vcello. (Fag.) u. Cembalo ... bearb. v. Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Nr. 11. Für Fl., V., Vcello. u. Cembalo. 4.50 *M*.

Nr. 12. Op. 2, Nr. 5. gmoll. 4.50 *M*.

Nr. 13. Op. 2, Nr. 6. gmoll. 3 *M*.

Händel, G. F. Konzerte f. Orgel ... f. d. prakt. Gebrauch bearb. von Max Seiffert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Nr. 11. Op. 7, V. gmoll. Part. 4 *M*.

Nr. 13. Op. 7, IV. Fdur. Part. 4 *M*.

Nr. 16. Fdur. Part. 10 *M*.

Händel, G. F. Op. 2, Nr. 2. Sonate gmoll f. 2 V. u. Pfte. (Vcello. ad lib.), bearb. v. Emil Krause. Mainz, Schott. 1.80 *M*.

Händel, G. Fr. Orchesterkonzert Nr. 26. Feuerwerksmusik, bearb. v. Max Seiffert, f. Violine I u. II, Vla., Vcello. u. Baß, 3 Oboen, 2 Fagotts, 3 Hörner in C, Tromba I, II, III in C, Tromba princip. in C, Pauken. (Stimmen.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. Streicherstimmen je 2.25 *M*, Bläserstimmen je 1.50 *M*. Part. 18 *M*.

Liszt, Franz. Musikalische Werke. Hrsg. v. der Franz Liszt-Stiftung. I, 2. Abt. Bd. 7. Eine Symphonie zu Dantes Divina Comedia. Part. 20 *M*.

Liszt, Franz. Musikalische Werke. Hrsg. v. d. Franz Liszt-Stiftung. VII. Einstimmige Lieder u. Gesänge. Bd. 2. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 20 *M*.

Liszt, Franz. Totentanz. Phantasie f. Pfte. u. Orch. Erste Fassung. Z. erst. Male hrsg. v. Ferruccio Busoni. (Stimmen.) Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel.

Mozart, W. A. Konzert Adur (Köch.-Verz. Nr. 219) f. V. u. Pfte. bearb. v. H. Sitt. Neue Ausgabe. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 3 *M*.

Mozart, W. A. Konzert-Arien f. 1 Singst. m. Orch. Ausgabe f. 1 Singst. m. Pfte. v. Lilli Lehmann. (1. Bella mia fiamma — 2. Ah, lo previdi — 3. Ch' io mi scordi di te?) Leipzig, Ed. Peters. 3 *M*.

Palestrina, G. P. de. Missa „Iste Confessor". 4 voc. In usum hod. red. P. Griesbacher. Part. Regensburg, Coppenrath. 4.80 *M*.

Praetorius, Hieronymus. Zwei gem. Chöre, bearb. v. J. Spengel. 8°. Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel.

1. Also hat Gott die Welt geliebt. Part. 2 *M*.

2. Wie lang, o Gott, in meiner Not. Part. 1.50 *M*.

Purcell, Henry. Original Works for the Harpsichord edit. by W. Barclay Squire. 4 Bände. London (1920). J. & W. Chester. Je 3 *M*.

Purcell, Henry. Two Sonatas in 3 parts, arr. f. V. solo v. Harriet Solly. London (1920), J. & W. Chester. 3 *M*.

Rongalli, Ludovico. Suite G. Aus d. Tabulatur übertr. von O. Chilesotti, f. Laute oder Gitarre gesetzt von Heinrich Albert. Leipzig 1921, Zimmermann. 1.50 *M*.

Schein, J. H. „Vater unser". Stimmen (S. A. T. B. I/II) bezeich. v. K. Straube. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1.20 *M*.

Schelle, Johann. Kantate „Lobe den Herrn" f. 2 Chöre. 5 St. (S. I. II. A. T. B.) bezeichnet v. K. Straube. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2.50.

Scherrer, Heinrich. Die meist gesungenen deutschen Choräle aus fünf Jahrhunderten zur Laute und zur Gitarre. VI u. 250 S. Leipzig 1918, Friedrich Hofmeister.

Die Laute als Begleiterin des weltlichen und geistlichen Gesanges begegnet uns in der gedruckten Literatur vom 16. Jahrhundert an bis ins 18. hinein. Im 16. Jahrhundert war beso[illegible]s bei den Franzosen die Bearbeitung von Psalmen für Laute allein oder für Laute mit Singstimme beliebt. In ersterer Beziehung wäre zu nennen Adrien Le Roy (Tiers Livre de Tabulature de Luth, contenant vingt et un Pseaulmes, le tout mis selon le subiet, Paris 1552), für den zweiten Fall die Transskription der Certonschen Psalmen von Guillaume Morlaye (Premier Livre de Psalmes mis en Musique par Maistre Pierre Certon, maistre des enfans de la saincte Chapelle à Paris. Reduitz en Tabulature de Leut par maistre Guillaume Morlaye, notée pour chanter en iouant. Paris 1554). Die Gitarre, das Schwesterinstrument der Laute, spielte eine ähnliche Rolle. Miguel de Fuenllana (Orphénica lyra, 1554) setzt eine dreistimmige Motette für die Gitarre und in einem von Dobroslav Orel bearbeiteten böhmischen Literatenkodex aus dem 16. Jahrhundert tritt uns bei einem Motettensatze die Quinterna als Obligatstimme entgegen.

Mit den deutschen Chorälen macht Scherrer einen Griff ins Ganze. Das Werk bietet in zwei Büchern nach Tonsetzern oder Bearbeitern (1. Buch) und nach Dichtern (2. Buch) angeordnet, eine Sammlung aller erreichbaren deutschen Choralweisen vom 15. bis 19 Jahrhundert. Damit ist nach dem Grundsatze: Jedem das Seine, wie der Autor meint, die Möglichkeit gegeben, unter Zuhilfenahme jedes altgewohnten Kirchengesangbuches den Melodien des Lautenchoralbuches auch jeden anderen Choraltext gleicher Melodie zu unterlegen, so daß dem Sänger zur Laute das ganze weite Gebiet des deutschen Chorals erschlossen sei. Neben dem melodischen ist das Hauptgewicht auf den instrumentalen und satztechnischen Teil gelegt. Als Begleitinstrument ist in erster Linie die doppelchörige Laute ins Auge gefaßt und zwar hauptsächlich wegen der Begleitoktaven der drei Baßsaiten, die, nach Scherrer, in Art von mitgehenden Orgelregistern wirken. Die Stimmung dieser Chorlaute ist E A D g h e, also gleich jener der heutigen sechssaitigen Gitarre. Ein solch ideales Instrument dürfte allerdings verhältnismäßig wenig verbreitet sein. Es kann aber auch ein einfach besaitetes Lauteninstrument oder die gewöhnliche Gitarre verwendet werden. Die altklassische Chorlaute von 1500—1630 hatte zwar mit den genannten modernen Instrumenten das Stimmungsprinzip (Quart–Terz–Quart) gemein, die gebräuchliche Hauptstimmung jedoch stand eine Terz oder Quart höher (in G oder A). Die heute gangbaren Lauten schließen sich der Stimmung, Besaitung und dem Baue nach vielmehr einer Abart der Chorlaute an, u. zw. der Mandora, die neben der von den Franzosen (um 1630) umgebildeten Chorlaute sich entwickelte und auch in Deutschland eifrig gepflegt wurde. In der deutschen Einstimmung E A D g h e bildete sie eine Brücke zur Gitarre, von der sie nach dem französisch-italienischen Modemodell schließlich auch die einfache Besaitung übernahm.

Der treffliche Instrumentalsatz der Scherrerschen Choräle ist bemerkenswerterweise ausschließlich auf das Durchstreichen mit dem Daumen eingerichtet, eine Spieltechnik, die es ermöglicht, aus dem Instrumente einen der orgelmäßigen Begleitung des Chorals angepaßten vollklingenden Ton zu schöpfen. Das Durchstreichen findet sich übrigens im 16. Jahrhundert auch auf der Gitarre, wie wir dies ja z. B. aus den Fantasien des Paduaner Prete Melchiore de Barberis für die siebensaitige (vierchörige) Gitarre (1549) wissen. Das der Haus-

und Gesellschaftsmusik gewidmete Choralbuch Scherrers bildet auf dem Gebiete des von edlem Saitenspiel begleiteten Gesanges eine erfreuliche Erscheinung, die vom Standpunkte der allseitigen Pflege deutschen Volksgesanges mit dankbarer Anerkennung zu begrüßen ist.

Adolf Koczirz.

Schütz, Heinrich. Zehn geistl. Duette („Kleine Konzerte" und „Symphoniae sacrae" für 2 Solost. (od. Chor) m. Org. . . . bearb. v. Joh. Dittberner. Leipzig, Kahnt. Part. 3 *M*.

Sor, Ferdinand. Ausgewählte Gitarre-Werke. Nach d. Original-Ausgabe rev. von Georg Meier. Vorheft. Berlin, Simrock .2 *M*.

Spohr, L. Op. 1, Konzert Nr. 1 Adur f. V. u. Pfte., hrsg. von Hugo v. Steiner. Leipzig 1921, Edit. Cranz. 2.50 *M*.

Tartini, Giuf. Concerto Gdur p. V. av. Orch. . . . hrsg. v. Emilio Pente. Ausg. f. V. u. Pfte. Mainz (1920), Schott. 3 *M*.

Weckmann, M. „Wenn der Herr die Gefangenen". Stimmen (S. A. T. B.), bezeichnet v. Karl Straube. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 *M*.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin

Am 2. April 1921 Vortrag des Herrn Dr. R. Sondheimer über „Die vorklassische Sinfonie". Sondheimer stellt als die entscheidenden Stilfaktoren der alten Sinfonie den Gegensatz von großformal und kleinformal heraus. Die alte Kunst entwickelt ihre Sätze aus dem Kleinmotiv. Der erste Großformale ist Rinaldo da Capua. In Deutschland bildet den Ausgangspunkt Wagenseil; als typisch Deutsches tut er zum italienischen Großformat die Einzelgestaltung und verzichtet daher auf weitere Formatvergrößerung. Stamitz bringt dann als echter Sinfoniker das Großformale in Freskoweise zu Ende und führt das zweite Thema ein. Wohl unter dem Einfluß der modischen neapolitanischen Opernsinfonie geht er aber auf Wagenseils thematisches Nebeneinander zurück und vererbt diese Form seinen Nachfolgern. Die Befreiung vom Neb[illegible]ander bringt Jomelli; aber das Großformale wird von ihm ebenso wie von Piccini verlassen; der gefällige Einzelgedanke steht im Vordergrund. Von Jomelli geht der motivische Arbeitsstil auf den galanten Filtz über, vor allem aber auf den genialen Beck, den Führer der jungen Generation, der in seiner geistigen Durchdringung des Details, in der Bestimmung der Form durch den Inhalt, in der Vermählung von Thematik und Motivik der entscheidende Vorgänger Beethovens ist. Aber im Großformat schreitet die ganze Generation zurück, Beck samt Cannabich, Eichner und Pugnani, Toeschi und Haydn.

Am 30. April sprach Herr Eugen Tetzel, der durch seinen „Neuen Lehrgang des Klavierspiels" wohlbekannte Pädagoge, über den „Großtakt", d. h. über die Zusammenfassung mehrerer durch den Taktstrich abgeteilter Einzeltakte zu rhythmischer Einheit. An Beethovens Fünfter erläuterte er das Wesen der Erscheinung und redete gegen Weingartners zweitaktige Auffassung des Werkes einer Vier- und Sechstaktigkeit das Wort. Die verschiedenen Folgen beider Einstellungen für die Wiedergabe zeigten die Bedeutung der Sache und regten dazu an, über die Triebmäßigkeit hinaus nach brauchbaren Kennzeichen zu suchen. Als solche bieten sich vielleicht Kadenzen, Tonika-Dominant- und Konsonanz-Dissonanzbeziehungen, sowie Vorhalte, die ja den guten Taktteil ohne weiteres anzeigen.

Der letzte Abend am 25. Juni sollte Ausführungen des Herrn Dr. Schwebsch über „Tonarten und Farbenempfindungen" bringen. Ein unglücklicher Zufall versagte uns an diesem Abend die Freude, den Gast in unserer Mitte begrüßen zu dürfen, ein glücklicher aber fügte es, daß Herr Prof. Dr. v. Hornbostel in einem Stegreifvortrag das gleiche Thema behandeln konnte. Er

hob hervor, daß es sich bei der Audition colorée nicht um äußerliche Assoziationen (etwa A dur —schwarz, Es dur—gelb usw.) handele, sondern um Synästhesien, die möglicherweise eine Verbindung zwischen dem optischen und dem akustischen Zentrum annehmen lassen. Allerdings ist das Farbensehen kein Erlebnis derselben Stärke wie das gleichzeitige Hören; auch eine genaue Lokalisierung findet nicht statt. Das Sehen ist hier also keine eigentliche Empfindung. Auch sehen nicht alle die gleiche Farbe. Aber das entscheidet nicht; vielmehr ist wesentlich, daß der Farbe die gleichen Eigenschaften innewohnen, wie der entsprechenden Tonart, daß sie also warm oder kalt, erregend oder abspannend seien. Sachs.

Heidelberg

Am 13. Juli 1921 wurde im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität in einer von Prof. Kroyer einberufenen Versammlung die Ortsgruppe Heidelberg der DMG gegründet. Die Angehörigen der Musikwissenschaft müssen von dieser Gründung mit Freude Kenntnis nehmen, handelt es sich doch um die Befestigung eines erst neu gewonnenen Stützpunktes. Die Gründung einer Ortsgruppe bedeutet für Heidelberg mehr als einen Zusammenschluß von Angehörigen und Freunden der Musikwissenschaft; die Ortsgruppe wird zugleich ein starkes Mittel sein, auch außerhalb der Universität unserer Wissenschaft in Heidelberg zur Beachtung und zur Anerkennung zu verhelfen. — Da mit Prof. Kroyer zum erstenmal ein Musikwissenschaftler an die Heidelberger Universität berufen ist, mußte der Einberufer die zahlreich Erschienenen erst in längerer programmatisch gehaltener Rede mit der neuen Materie vertraut machen, über Gründung und Aufgaben der DMG berichten, insbesondere über die Aufgaben einer Ortsgruppe orientieren. Nach Entwurf der Satzungen wurden als Vorstand gewählt: Prof. Dr. Theodor Kroyer (1. Vorsitzender), Universitätsmusikdirektor Dr. Hermann Poppen (2. Vorsitzender) und Dr. Hermann Halbig (Schriftführer und Kassenwart). Der Beginn des 1. Vereinsjahres wurde auf den 1. Oktober festgesetzt. H. Halbig.

Mitteilungen

Dr. Adolf Chybinski, außerord. Prof. der Musikwissenschaft an der Universität in Lemberg, ist zum ordentl. etatsmäßigen Professor an dieser Universität ernannt worden.

Witold Friemann, ein Schüler Max Regers, Prof. der Komposition am Konservatorium in Lemberg, erhielt an der Lemberger Universität das Lektorat für musiktheoretische Fächer.

Am 8. August starb in Paris hochbetagt Arthur Pougin, lange Jahre Hauptredakteur des „Ménestrel", Verfasser vieler biographischer Monographien, sowie der Ergänzung von Fétis' „Biographie universelle".

Das Kunst- und Kultusministerium in Warschau, jetzt ein Departement des Ministeriums für Kultus und Unterricht, hat eine polnische Kommission für die Herausgabe der „Monumenta Musices Sacrae et Profanae in Polonia" berufen. Sie besteht aus drei Vertretern der Musikwissenschaft: Prof. Dr. Adolf Chybinski (Lemberg), Prof. Dr. Zdzislaw Jachimecki (Krakau) und Akademie-Direktor Dr. Lucian Kamienski (Posen).

In den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau sind u. a. eingetreten: Hermann Abert, Max Abendroth, Max Friedlaender, Wilhelm Furtwängler, Arthur Nikisch, Max Pauer.

Anläßlich des 100. Gedenktages der Uraufführung des „Freischütz" (18. Juni 1821) veranstaltete das Musikhistorische Museum von W. Heyer in Köln eine Gedächtnisausstellung von Musikhandschriften, Briefen, Bildnissen und Druckwerken zur Erinnerung an C. M. v. Weber, den Textdichter Friedrich Kind und die ersten Darsteller der berühmten Oper.

Eine der bedeutendsten europäischen Privatsammlungen alter Musikinstrumente ist während des Krieges in den Besitz eines amerikanischen Museums übergegangen. Es handelt sich um die Sammlung des in Hatfield-Broad-Oak (Harlow, Essex) ansässigen Reverend Francis W. Galpin, des geschätzten Verfassers des aufschlußreichen Buches „Old English Instruments of music" (London 1910). Diese in jahrelanger erfolgreicher Sammeltätigkeit zusammengebrachte Kollektion ist 1917 von dem Amerikaner William Lindsey angekauft und zum Gedächtnis seiner beim Untergang der „Lusitania" umgekommenen Tochter Mrs. Leslie Lindsey-Mason dem „Museum of fine Arts" zu Boston (Mass.) gestiftet worden. Die Sammlung enthält im ganzen 560 Stücke, entspricht also an Umfang etwa dem Bestande des Musikhistorischen Museums zu Kopenhagen. Mehr als die Hälfte (315) der Instrumente sind europäischen Ursprungs, 140 stammen aus Asien, 45 aus Afrika und 60 aus Amerika. Das im Oktober 1917 vom Bostoner Museum herausgegebene Bulletin („Museum of fine Arts Bulletin", vol. XV No. 91) enthält Beschreibungen und Abbildungen 36 ausgewählter Stücke der Sammlung, von denen die folgenden hervorzuheben sind: Clavichord von Onesto Tosi, Genua 1568; ital. Clavicytherium um 1600; Virginal von Andreas Ruckers d. Ält., Antwerpen 1610; Spinett von Baker Harris, London um 1750; zweimanualiges Harpsichord von Joseph Kirkman, London 1798; Chitarrone von Magnus Steger, Venedig 17. Jahrh.; Mandoline von Giovanni Battista [Fabbricatore], Neapel 1797; „Clearseach" (irische Harfe) von John Kelly, Irland 1734; „Crwth" von Owen Tyddwr, Dolgelly (Wales) 19. Jahrh.; Viola da gamba von Barak Norman, London 1713; Viola d'amore von Joachim Tielke, Hamburg 1670; „Sultana" oder „Cither-Viol" (Viole mit Drahtsaitenbezug) von Thomas Perry, Dublin 1794; Olifant mit Reliefschnitzereien nach Dürers Kupferstich des hl. Hubertus, Bayern 17. Jahrh.; drei Flöten und eine Oboe aus Elfenbein, 18. Jahrh. — Abbildungen und Erwähnungen weiterer Hauptstücke der Sammlung sind in Galpins Werke „Old English Instruments" und in dem 1909 erschienenen, reich ausgestatteten Kataloge der 1904 zu London abgehaltenen „Music Loan Exhibition . . . by the Worshipful Company of Musicians" zu finden. Genannt seien: Spinett von Marcus Jadra, [Venedig] 1552; deutsches Bibelregal vom Anfang des 17. Jahrhs.; Pianoforte von Joh. Zumpe & Buntebart, London 1770; Laute von Sixtus Rauwolf, Augsburg 1593; Theorbe von Mathys Hoffmans, Antwerpen 1679 [?]; Mandora von Caroli, Brescia 1681; Pandora aus dem 17. Jahrh.; Cister von Peter Wisser (Name fehlt bei Lütgendorff) 1708; Theorbencister von Remerus Liessem, London 1757; Pandurina von Mich. Ang. Bergonzi, Cremona 1756; zwei Viole da gamba von Henrie Jaye, Southwark 1611 und 1632; Viola d'amore von Giov. Grancino, Mailand 1696; „Basse de viole" von Claude Pierray, Paris 1708; fünfsaitige Bratsche von Joh. Eisler, Mainz 1750; Diskant-Viole von Benoist Fleury, Paris 1764; Stimmwerke von Pommern und Blockflöten aus dem 17. u. 18. Jahrh.; ein Dolcian („Single Curtall") um 1600; Fagottini von Joh. Chr. Denner, Nürnberg um 1680, und von Blockley, England um 1750; Fagott von Th. Stanesby jr., London 1747; Querflöten von Chevalier, [Paris?] um 1670, und von F. Boie, [Göttingen] um 1720, letztere angeblich aus dem Besitze von J. J. Quantz; ein krummer Diskantzink mit der Jahreszahl 1518; Busine (langgestreckte Trompete) von Sebastian Hainlein, Nürnberg 1460 [!]; Posaune von Jorg Neuschel, Nürnberg 1557; Trompete von J. W. Haas, Nürnberg um 1650; Jagdhorn („Hunting horn") von William Bull, London 1699 u. a. — Diese kurzen Angaben beweisen zur Genüge, welch große Zahl von Seltenheiten die nun für Europa verlorene Sammlung Galpin aufweist. Durch den Besitz der jetzt „The Leslie Lindsey Mason Collection of musical Instruments" genannten Sammlung ist das Bostoner Museum in der Rangordnung der amerikanischen Instrumentensammlungen an die vierte Stelle gerückt. Die drei ersten Stellen nehmen die „Crosby Brown Collection" im „Metropolitan Museum of Art" zu New York (wohl die umfangreichste Sammlung der Welt!), die staatliche Sammlung im „National Museum" zu Washington und die „Stearns Collection" der Michigan-Universität zu Ann Arbor ein. Den Bestand letzterer Sammlung hat übrigens Albert A. Stanley unlängst in

einem ausführlichen Katalog beschrieben (Ann Arbor 1918), dessen zweite Auflage, zu der Schreiber dieses eine größere Anzahl Berichtigungen beigesteuert hat, zurzeit für den Druck vorbereitet wird.

G. Kinsky-Köln.

Prof. Dr. Wilibald Nagel ist von der Schriftleitung der in Stuttgart erscheinenden Neuen Musikzeitung zurückgetreten, um einem Rufe an die dortige Musikakademie zu folgen. An seiner Stelle wurde der bisherige Direktor des Heilbronner Konservatoriums, Dr. Hugo Holle, ein Schüler Regers, zum Chefredakteur der Musikzeitschrift ernannt.

In Halle werden für das kommende Frühjahr große Händel-Festspiele geplant. Veranstalter sind u. a. die Universität und die Intendanz des Stadttheaters. Prof. Alfred Rahlwes hat für die Festspiele eine Bearbeitung des Oratoriums „Semele" und Prof. Dr. Arnold Schering eine Bearbeitung des Oratoriums „Susanna" geschaffen; dazu kommen eine Bühnenaufführung des Orlando furioso in der Bearbeitung von Dr. H. J. Moser, Orchester-, Kammer- u. Kirchenkonzerte. Mit den Festspielen wird eine Händel-Ausstellung im Dome oder im Geburtshause des Komponisten verbunden.

Der Provinzial-Verband der Kirchenmusiker der Provinz Sachsen gedenkt nach längerer Pause Ende September in Halle eine Kirchengesangstagung abzuhalten. Der Stadtsingechor wird dabei eine unbekannte Kantate Friedemann Bachs zur ersten Aufführung bringen, wie denn die verschiedenen herangezogenen Chöre, getrennt oder vereint, ihre Kunst überhaupt den Werken „Hallescher" Komponisten widmen werden. Eine lokalhistorische Ausstellung literarischer und musikalischer Werke von Zachow und Händel bis zur Gegenwart soll die Aufführungen ergänzen. Vorbereitet haben die Tagung Generalsuperintendent D. Schöttler und Prof. Arnold Schering.

Am 31. August sind hundert Jahre seit der Geburt des Verfassers der „Lehre von den Tonempfindungen", Hermann von Helmholtz, verflossen.

Für die nächstjährigen Händel-Opern-Festspiele des Universitätsbundes in Göttingen ist die deutsche Uraufführung von Händels Oper „Julius Caesar" (1724) in der Bearbeitung von Dr. O. Hagen in Aussicht genommen.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn brachte im Juli im nahen Ausflugsort Römlinghoven Teile aus dem „Augsburger Tafelkonfekt" zur szenischen Darstellung, die beim Publikum und in der rheinischen Presse einen unerwartet starken Beifall fanden.

Im vorigen Doppelheft, S. 582, Z. 1 ist der Name von Dr. Fritz Gysi leider vom Druckfehlerteufel vollständig entstellt worden.

Vor kurzem wurde in Kassel das von Heinrich Stein begründete und geleitete Spohr-Museum eröffnet, dessen Bestände durch Überweisung der Spohr-Sammlung der Stadt Kassel vervollständigt worden sind.

Aug./Sept.	Inhalt	1921

Seite

Ludwig Bonvin S. J. (Buffalo N.Y.): Lösung eines Rätsels in Guidos Mikrolog (Kap. 15) 585
M. Gondolatsch (Görlitz): Das Convivium musicum (1570—1602) und das Collegium musicum (um 1649) in Görlitz 588
Eugen Tetzel (Berlin): Der Große Takt 605
Rudolf Steglich (Hannover): Die Händel-Opern-Festspiele in Göttingen 615
Bücherschau 621
Neuausgaben alter Musikwerke 632
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft 637
Mitteilungen 638

NATIONAL-BIBLIOTHEK

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, München, Ludwigstraße 13
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnberger Straße 36/38

In den letzten Tagen wurde den Mitgliedern der
„Neuen Bachgesellschaft, E. V."
als erste Vereinsgabe des 21. Vereinsjahres gesandt:

Johann Sebastian Bach

Ausgewählte Arien und Duette

mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung

9. Abteilung: Arien für Tenor. 2. Heft

Bearbeitet von

Professor Eusebius Mandyczewski

☆

Mitglieder erhalten das Heft kostenlos
Für Nichtmitglieder Mark 3.50
und 150 % Teuerungszuschlag

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Neuntes Deutsches

Bachfest

der Neuen Bachgesellschaft, E. V.
vom 3. bis 7. Juni 1921 in Hamburg

☆

Veranstaltungen:

Chor-, Orchester-, Orgel- und Kirchenkonzerte
Kammermusik – Gottesdienst
Aufführung von Joh. Seb. Bachs
Hohe Messe in H moll (ungekürzt)
Mitgliederversammlung

☆

Ausführliche Programme sind durch
die Geschäftsstelle der Neuen
Bachgesellschaft in Leipzig,
Nürnberger Straße 36, zu haben

Soeben erschien
in dritter, völlig umgearbeiteter Auflage:

Arnold Schering

Tabellen zur Musikgeschichte

Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte

VII, 132 Seiten. 8°

Geheftet 9 Mark, gebunden 12.50 Mark
und 40 % Teuerungszuschlag

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Wir suchen zu kaufen

und bitten um Angebot:

BALFOUR, B. & Co., How to bell the nationality of the old violins
DROEGEMEYER, H. A., Die Geige
FÉTIS, Antoine Stradivari
HART, GEORGE, The violin
MORDRET, Les violons de Crémone
VIDAL, A., La lutherie et les luthiers
VIDAL, A., Les instruments à archet

Weitbrecht & Marissal
Buchhandlung
Hamburg I — Bergstraße 26